

OLIVER GOLDSMITH

Das Komische in den Werken seiner Reifeperiode

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

KARL EICHENBERGER

von Landiswil (BE) und Zürich

Angenommen

auf Antrag von Herrn Prof. Dr. H. Straumann

Juris-Verlag Zürich

1954



Digitized by the Internet Archive
in 2026

OLIVER GOLDSMITH

Das Komische in den Werken seiner Reifeperiode

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

KARL EICHENBERGER

von Landiswil (BE) und Zürich

Angenommen

auf Antrag von Herrn Prof. Dr. H. Straumann

Juris-Verlag Zürich

1954



Printed in Switzerland

Copyright 1954 by A. Francke AG, Verlag, Bern

INHALTSVERZEICHNIS

LITERATURVERZEICHNIS	7
EINLEITUNG	9
DIE HUMORISTISCHE GRUNDHALTUNG	
Das Problem der poetischen Gattung	13
Der Sentimentalismus	20
Die humoristische Schichtung	27
Die Scheinharmonie des ironischen Stils	34
DIE KOMISCHE SITUATION	
Die Inszenierung des Komischen	43
Die Thematik der komischen Situationen	50
Die Technik der Spannungserzeugung	57
Die Wechselbeziehung von Charakter und Situation	64
DIE KOMISCHEN CHARAKTERE	
Die Darstellung der Charaktere	73
Die lächerlichen Grundtypen	80
Der tragische Abgrund	87
Die Komik der Hauptgestalten	94
DIE RICHTENDE INSTANZ	
Das Wanken der Gesellschaft	103
Die Kraft der triebhaften Natur	110
Das Ideal der reinen Natürlichkeit	117
Die Konzeption des natürlichen Menschen	124

LITERATURVERZEICHNIS

Bibliographische Werke

The Cambridge Bibliography of English Literature (1941)

The Annual Bibliography of English Language and Literature

The Year's Works in English Studies

Publications of the Modern Language Association of America

Benützte Goldsmith-Ausgaben

The Works of Oliver Goldsmith, edited by Peter Cunningham, in Four Volumes. London, 1854. (Die Standardausgabe von J. W. M. Gibbs, *The Works of Oliver Goldsmith*, 5 vols, London, 1908, ist in der Schweiz nicht vorhanden).

The Citizen of the World/The Bee. Introduction and notes by R. Curch. Everyman's Library No. 902. London, 1934.

The Vicar of Wakefield. Everyman's Library No. 295. London, 1908.

The Poems and Plays. With introduction and notes by Austin Dobson. Everyman's Library No. 415. London, 1910.

Biographisches

Balderston, K. C.: *The History and Sources of Percy's Memoir of Goldsmith*. Cambridge, 1926.

Crane, R. S.: *Oliver Goldsmith*, M.B. MLN 48 (1933).

Dobson, Austin: *Life of Goldsmith*. London, 1888.

Forster, John: *The Life of Oliver Goldsmith*. London, 1903.

Prior, James: *The Life of Oliver Goldsmith*. London, 1837.

Zu einzelnen Werken Goldsmiths

Bell, Howard, J. jr.: *Goldsmith and the Pickleshop*, MLN 62 (1942).

Blum, H. Th.: *Oliver Goldsmith*. Eine Studie über die Anfänge seines Humors. Diss. Zürich, 1951

Fischer, Willi: *Goldsmiths Vicar of Wakefield*. Anglia 25 (1902).

Friedemann, Arthur: *Goldsmith and Steele's «Englishman»*. MLN 55 (1940).

Leichsering, A.: *Ueber das Verhältniß von Goldsmiths She Stoops to Conquer zu Farquars The Beaux' Stratagem*. Diss. Rostock, 1909.

Mendt, Arthur: *Goldsmith als Dramatiker*. Diss. Leipzig, 1911.

Neuendorff, Bernhard: *Entstehungsgeschichte von Goldsmiths Vicar of Wakefield*. Diss. Berlin, 1903.

Parsons, C. O.: *Textual Variations in a Manuscript of She Stoops to Conquer*, MP 40 (1942).

- Schorer, Mark: *She Stoops to Conquer, a parallel*. MLN 48 (1933).
Schacht, Hans: *Der gute Pfarrer in der englischen Literatur*. Diss. Berlin, 1904.
Schulze, J. L.: *An inconsistency in Goldsmith's Thought*. MLN 52 (1937).
Templar: *Oliver Goldsmith*. TLS, March 8, 1934.

Benützte Werke anderer Autoren

- Boswell, James: *Life of Samuel Johnson*. Collins. London, ohne Datum.
Cumberland, Richard: *The West Indian*. Plays of the 18th century. Everyman's Library No. 818. London, 1928.
Colman, George & Garrick, David: *The Clandestine Marriage*. Plays of the 18th century. Everyman's. London, 1928.
Goethe, J. W.: *Werke*. Goldene Klassiker-Bibliothek. Berlin, ohne Datum.
Sheridan, R. B.: *Plays*. Everyman's Library No. 95. London, 1906.
Walpole, Horace: *Selected Letters*. Everyman's Library No. 775. London 1926.

Zur Literatur des 18. Jahrhunderts

- Boas, Frederick, S.: *An Introduction to Eighteenth-century Drama*. 1700—1780. Oxford, 1953.
Elton, Oliver: *A Survey of English Literature. 1730—1780*. London, 1928.
Nicoll, Allardyce: *British Drama*. London, 1932³.
Nicoll, Allardyce: *A History of Early 18th century Drama*. Cambridge, 1925.
Nicoll, Allardyce: *A History of Late 18th century Drama*. Cambridge, 1927.
Phelps, W. L.: *The Beginnings of the English Romantic Movement*. Boston, 1893.
Staiger, Emil: *Goethe*. Bd. I, Zürich, 1952.
Stephen, Sir Leslie: *History of English Thought in the 18th century*. 2 vols. 1882 f.
Waterhouse, Osborn: *The Development of Sentimental Comedy in England in the 18th century*. Anglia 30 (1907).
Willey, Basil. *The Eighteenth Century Background*. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period. London, 1946².
Wood, F. T.: *The Beginnings and Significance of Sentimental Comedy*. Anglia 30 (1907).

Ueber das Komische

- Bergson, Henri: *Das Lachen*. Jena, 1914 (Deutsche Uebersetzung).
Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig, 1925⁴.
Lipps, Theodor: *Komik und Humor*. Hamburg, 1898.
Hazlitt, William: *Lectures on the English Comic Writers*. The World's Classics. Oxford, 1934⁴.
Richter, Jean Paul (Friedrich): *Vorschule der Aesthetik*. Meyers Klassiker-Ausgaben. Leipzig, ohne Datum.
Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1951².
Vischer, Friedrich Th.: *Ueber das Erhabene und Komische*. Stuttgart, 1837.

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit bildet in gewissem Sinne die Fortsetzung zu einer Zürcher Dissertation vom Jahre 1951, deren Verfasser, H. Th. Blum, an Hand der Betrachtung von Goldsmiths Frühwerken den Anfängen des Humors nachgeht und diesen näher zu umschreiben versucht. Das letzte der dort in chronologischer Reihenfolge behandelten Werke ist der *Citizen of the World*, der zuerst als *Chinese Letters* im Verlaufe des Jahres 1760 veröffentlicht wurde. Indem diese neue Untersuchung mit dem *Vicar of Wakefield* einsetzt, der in den Jahren 1761—2 geschrieben wurde, ist der Anschluss zeitlich vollzogen. Im weiteren liegen der Betrachtung die beiden Lustspiele *The Good-natured Man* (1768) und *She Stoops to Conquer* (1773) zugrunde. Die Basis dieser Arbeit bilden somit drei Werke, die für die Reifeperiode Goldsmiths als repräsentativ bezeichnet werden dürfen. Sie stellen gleichzeitig auch diejenigen Werke dar, die für die Untersuchung der Erscheinungsarten und des Wesens des Komischen am ergiebigsten sind. Das poetische Schaffen des Dichters ist dagegen grundsätzlich nicht berücksichtigt; gelegentliche Hinweise müssen hier genügen.

Richtung und Ziel dieser Abhandlung sind weiterhin in hohem Masse von der Situation bestimmt, in der sich die Goldsmiths-Forschung heute befindet. Die seit jeher lebendige Auseinandersetzung mit dem Werk Goldsmiths, und vor allem mit demjenigen seiner Reifeperiode, erübrigt eine getrennte Gesamtinterpretation der drei Werke, die hier im Vordergrund der Betrachtung stehen. Sowohl über den Roman als auch über die Lustspiele ist in jeder grösseren Literaturgeschichte Wesentliches ausgesagt, und es liegen überdies Dissertationen vor, die sich mit diesen Werken beschäftigen, und deren Verfasser wertvolle Vorarbeit geleistet haben. Die Ergebnisse dieser Arbeiten, die um die Jahrhundertwende in Deutschland entstanden, sind freilich in der Zwischenzeit in dieser oder jener Weise modifiziert worden. Behandeln schon diese Untersuchungen vornehmlich nur einzelne Werke für sich, ohne auf den Zusammenhang hinzuweisen, so ist die jüngere Goldsmith-Forschung noch durch eine viel weitergehende Spezialisierung gekennzeichnet.

Die Ausrichtung dieser Untersuchung auf das Komische erlaubt es nun, wieder mehr das Gemeinsame und Verbindende hervorzuheben. Zwar ist auf die Einheitlichkeit in Goldsmiths Werk schon ab und zu hingedeutet worden. Es gilt jetzt, diese auf Grund des Komischen in den Werken der Reifeperiode genauer zu belegen.

Wer immer sich mit dem Komischen zu befassen hat, sieht sich genötigt, über seine Verwendung der Begriffe, in welche die verschiedenen Theoretiker des Lächerlichen einige Verwirrung gebracht haben, Klarheit zu verschaffen. Da es aber kaum möglich ist, Definitionen zu geben, ohne dass Theorien des Lächerlichen zu Hilfe gezogen werden müssten, soll vorläufig ganz darauf verzichtet werden. Es genügt festzustellen, dass der Begriff des Komischen in einem allgemeinsten Sinne zu verstehen ist und alle Erscheinungsformen des Lächerlichen in sich schliesst. Diese selbst werden jeweils an Ort und Stelle näher umschrieben.

Was Aufbau und Vorgehen anbelangt, so richten sich diese nach den Kriterien, die bei der Untersuchung des Komischen in literarischen Werken, insbesondere im Roman und im Lustspiel, im allgemeinen wesentlich sind. Dass dabei die besondern Verhältnisse, wie sie bei Goldsmith vorliegen, mitberücksichtigt worden sind, versteht sich von selber. Vor allem die Unterscheidung zwischen Charakterkomik und Situationskomik, die in andern Fällen illusorisch ist, hat sich hier als fruchtbar erwiesen. Diesen beiden Arten der Komik ist darum je ein Kapitel gewidmet. Das Eingangskapitel soll vor allem die persönliche Haltung des Dichters festlegen als der Voraussetzung für seine Tätigkeit auf dem Gebiet des Komischen, während das Schlusskapitel die geistesgeschichtliche Stellung Goldsmiths einbeziehen soll. Dabei will aber keineswegs die Aufgabe gelöst werden, die Beziehungen der einzelnen Werke zu ihrer zeitgenössischen Literatur näher abzuklären.

Ein solches Unternehmen wäre zwar, vornehmlich im Hinblick auf die Lustspielproduktion jener Zeit, durchaus angebracht; es würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Für das Zustandekommen der vorliegenden Untersuchung bin ich Herrn Prof. Straumann verpflichtet. Er wies mich auf den Stoff hin und stand bei dessen Abgrenzung beratend zur Seite. Dafür und für alles, was er als akademischer Lehrer für mich getan hat, sei ihm an dieser Stelle gedankt.

DIE HUMORISTISCHE GRUNDHALTUNG

Das Problem der poetischen Gattung

Die Werke Goldsmiths, die in der Hauptschaffensperiode während der letzten zehn Jahre seines Lebens an die Öffentlichkeit gelangten, vermitteln ein viel uneinheitlicheres Bild als diejenigen der Frühzeit. Ihre Gesamtwirkung wird nicht wenig dadurch beeinträchtigt, dass sich der Dichter jetzt mehr oder weniger gleichzeitig auf dem Gebiete verschiedener poetischen Gattungen hervortut, während er sich in seiner frühen Tätigkeit vornehmlich einer einzigen Ausdrucksform bedient, nämlich derjenigen des Essays. Denn auch das Hauptwerk aus jener Zeit, *The Citizen of the World*, lässt sich durchaus noch als eine Sammlung einzelner Essays auffassen, die, in Briefform gekleidet, durch die Gemeinsamkeit ihres Verfassers miteinander lose verbunden sind. Seit dem Jahre 1764 erscheinen nun aber Werke der lyrischen, epischen und dramatischen Gattung und es tut sich so jene verwirrende Vielseitigkeit des dichterischen Schaffens kund, die bereits von Johnson als ein für Goldsmith wesentliches Merkmal empfunden wurde¹.

Die Versuchung liegt nahe, diese Eigentümlichkeit mit Rücksicht auf die geistesgeschichtliche Situation zu erklären, in der sich Goldsmith befindet, und sie auch mit seiner humoristischen Lebenshaltung zu verbinden, wie sie schon durch seine Frühwerke und durch biographische Kenntnisse verbürgt ist. Als Dichter einer Spätzeit findet er, dass auf allen Gebieten der Dichtung schon Wesentliches geleistet worden ist. Er versucht, hier und dort im Rahmen der Tradition eine Leistung zu vollbringen, ohne dass er ein eigentliches Programm zur verwirklichen gedächte. Eine solche Richtungslosigkeit ist auch für den Humoristen charakteristisch, der sich spielerisch von einem Standpunkte zu einem andern begibt, und sich so, ohne sein Wesen zu verleugnen, bald der einen, bald der andern Ausdrucksform unterziehen kann.

Indessen ist aber doch unverkennbar, dass die Wahl dieser oder jener poetischen Gattung bei Goldsmith nicht nur dem Zufall überlassen ist, sondern dass sich hier eine Entwicklung abzeichnet, die um so mehr Be-

¹ «... nullum fere scribendi genus non tetigit...» Johnsons Denkschrift, Westminsterabtei.

achtung finden muss, als sie zunächst mit der humoristischen Grundhaltung des Dichters nicht übereinzustimmen scheint und darum geeignet ist, diese wesentlich zu modifizieren.

The Citizen of the World ist wohl das einzige grössere Werk, das so konsequent und unmissverständlich der Ausdruck einer humoristischen Lebensauffassung ist. Mit ihm schliesst eine Periode in Goldsmiths Schaffen ab, und es ist zugleich sinnbildlich, dass der *Citizen* zugleich das letzte umfangreiche Werk ist, das nicht unter dem Namen des Dichters herauskam. Das Schrifttum des reinen humoristischen Dichters ist zu nichts verpflichtend, denn für den totalen Humoristen sind alle endlichen Werke im Vergleich zum Unendlichen klein und unbedeutend. Der humoristische Dichter legt sich daher auf nichts fest, für das er mit seinem Namen bürgen müsste. Wenn die Haltung des Verfassers derjenigen einer Standpunktlosigkeit und Erhabenheit über den endlichen Werten entspricht, so ist ihm die Anonymität seiner Frühwerke gemäss.

Die Tatsache, dass das nach seiner Entstehungszeit auf den *Citizen of the World* folgende Werk *The Vicar of Wakefield* von Anfang an unter dem Namen des Dichters erschien, besagt nun zwar insofern wenig, als dieser Roman erst 1766 veröffentlicht wurde, zu einem Zeitpunkt, da Goldsmith schon durch den *Traveller* berühmt geworden war und seine grösseren Werke nicht mehr anonym herausgegeben wurden. Mehr ins Gewicht fällt der Umstand, dass der Dichter im *Vicar of Wakefield* in einer Mitteilung an den Leser zu seinem Werke Stellung nimmt:

There are a hundred faults in this thing, and a hundred things might be said to prove them beauties . . . The hero . . . is drawn as ready to teach and ready to obey; as simple in affluence and majestic in adversity. In this age of opulence and refinement how can such a character please? . . .²

Zwar gemahnt der nachlässige, mutwillige Ton der Eingangsworte zum Aufsehen. Doch was immer auch der eigentliche Sinn dieser Sätze sei, dem Wortlaute nach tut der Dichter mindestens dergleichen, als ob er sich auf die Seite seiner Hauptgestalt, des Pfarrers stelle und ihn gegen die moderne und verdorbene Gesellschaft rechtfertigen und verteidigen wolle. Indem er sich in diesen Ausführungen zum *Vicar of Wakefield* zudem auf

² *Advertisement, Vicar of Wakefield, Works, Cunningham, vol. I, S. 295.*

den Helden konzentriert, legt er dem Leser nahe, dass er durch diese Gestalt eine Botschaft zu verkünden habe oder zum mindesten, dass sie ihm besonders am Herzen liege.

Damit lässt sich nun der Uebergang von der losen Essaysammlung, wie sie der *Citizen of the World* darstellt, zur Gattung des Romans in Zusammenhang bringen. Die Briefe Altangis im *Citizen* sind unverbindlich, eine eigentliche Handlung, die sich in einer bestimmten Richtung und auf einen im voraus festgelegten Endpunkt hin bewegt, gibt es nicht; die Reihenfolge der einzelnen Briefe ist im Hinblick auf das Ganze nicht relevant. Der Roman als poetische Gattung unterscheidet sich von einer Briefsammlung im Sinn des *Citizen* grundsätzlich dadurch, dass die einzelnen Teile, wenn auch nicht scharf aufeinander bezogen, so doch zu einer umfassenden Handlung zusammengefügt sind, einer Handlung mit Anfang und Ende, der im weiteren meist eine bestimmte Idee oder Absicht zugrunde liegt.

Freilich erinnert der *Vicar of Wakefield* in seinem Aufbau noch stark an die lose Essaysammlung des *Citizen of the World*, und die Handlung setzt sich noch oft aus einzelnen Episoden und Ereignissen zusammen, die den Zusammenhang wieder gefährden. Ganze Kapitel erwecken den Eindruck, als ob sie zufällig, wie ein Essay, in das Geschehen eingelegt worden seien. Dafür liefert Kapitel 19 des *Vicar* ein besonders deutliches Beispiel³. Unter der Ueberschrift *The Description of a Person discontented with the Present Government and apprehensive of the Loss of Liberties* wird hier ein Thema zur Sprache gebracht, das Goldsmith bereits im Brief 4 des *Citizen* abgewandelt hat⁴.

Obschon sich auf Grund des *Advertisement* zum *Vicar of Wakefield* der Eindruck ergeben kann, dass der Dichter etwas Persönliches mitteilen möchte, so ist doch in diesem Zusammenhang zu beachten, dass er sich ausser dieser Ankündigung im Verlaufe der Romanhandlung nie direkt an den Leser wendet, wie das zum Beispiel in den Romanen Fieldings der Fall ist. Wie im *Citizen* bedient sich Goldsmith auch noch hier eines Mittelmans, der die Funktion des Erzählers übernimmt. Hinter diesem kann

³ *Vicar of Wakefield*, Everyman's S. 105 f.

⁴ *Citizen of the World*, Everyman's, S. 13 f., (On liberty).

sich der Dichter verstecken, und es ist so nicht immer gewiss und nur schwer zu ermitteln, welches der Standpunkt und die Absichten des Verfassers selbst sind.

Zwar kann die Sympathie des Verfassers mit dem Pfarrer nicht übersehen werden, anderseits kommt doch wiederum deutlich zum Ausdruck, dass zwischen Dichter und Werk eine Distanz besteht. Es ist bezeichnend, dass es im *Advertisement* von der Gestalt des Pfarrers heisst:

He is *drawn* as ready to teach...⁵ In dieser Wendung entpuppt sich Goldsmith als der Dichter der Aufklärungszeit, der seine Gestalten zeichnet oder malt wie der Maler; seine Kunst ist noch Nachahmung der Natur und seine Gestalten sind nicht der unmittelbare Ausdruck seines eigenen Wesens. In der zitierten Wendung liegt aber weiterhin, und zwar noch in stärkerem Masse, der Wille des Dramatikers, der seine Gestalten im Hinblick auf eine bestimmte Wirkung und mit Rücksicht auf das Publikum formt. So ist mit diesem Satz des *Advertisement* bereits ein Ausblick auf die dramatische Gattung, die Komödien getan.

Die Gattung des Romans als poetisches Ausdrucksmittel scheint für Goldsmith nur ein Zwischenstadium auf dem Wege zur Komödie zu bedeuten. Der *Vicar of Wakefield* entspricht keineswegs den Forderungen, die an den eigentlichen Roman sonst gestellt werden. Ueblicherweise charakterisiert sich der Roman durch die sogenannte epische Breite, durch eine weitausholende Art der Beschreibung, durch ein Verweilen bei einzelnen Gegenständen und Bildern. Gerade von alldem findet sich im *Vicar* wenig. Es herrscht hier eine fast dramatische zu bezeichnende Unrast und selbst dort, wo die Möglichkeit zu ausführlichen Schilderungen gegeben wäre, wird sie in fast lakonischen Sätzen abgetan, so die Beschreibung der häuslichen Verhältnisse in den Eingangskapiteln.

Das Haus, das die Familie Primrose bewohnt, wird bezeichnet als «an *elegant house, situated in a fine country, and a good neighbourhood*»⁶. Mit einem einzigen Adjektiv wird die Beschreibung abgetan. Der *Vicar of Wakefield* ist darum auch nicht anschaulich. Die ausführliche Schilderung von Zuständen liegt dem Dichter offenbar nicht, und wenn dies als ein Mangel bezeichnet werden will, so erweist sich die Wahl der dramatischen Gattung als eine äusserst glückliche. Der Bühnenschriftsteller ist

⁵ vgl. S. 14.

⁶ Everyman's, S. 1.

nicht mehr genötigt, Personen und Szenerien zu schildern, denn diese Aufgabe wird ihm dadurch abgenommen, dass die Gestalten selbst leibhaftig auf der Bühne erscheinen, inmitten einer Umgebung, die durch Kulissen dargestellt werden kann.

Es zeichnet sich so innerhalb des Schaffens Goldsmiths eine konsequente Entwicklung von der Essaysammlung über den Roman zur Komödie ab. Im besonderen stellt sich dabei der *Vicar of Wakefield* als ein Werk des Uebergangs heraus, was sich noch durch weitere Merkmale untermauern lässt. Der *Vicar* ist in der Ich-Form geschrieben. Diese Technik der Erzählung, die vom *Citizen of the World* übernommen ist, wird nun hier aber fragwürdig. Indem in der Gestalt des Pfarrers der Dichter mit seiner eigenen humoristischen Weltanschauung mitspricht, ergibt sich eine äusserst komplexe Wirkung. Der Dichter schleppt sozusagen vom *Citizen* noch eine Mittlerperson mit sich, die dadurch immer beschwerlicher wird, dass sie ihre ursprüngliche Wendigkeit und Beweglichkeit verloren hat, sich selbständiger gebärdet als Altangi und bereits von Anfang an einen ausgeprägten Charakter besitzt. Altangi lässt sich noch als eine Spielfigur des Dichters gebrauchen, ohne dass sich Widersprüche ergeben; im *Vicar* ist dies mit der Gestalt des Pfarrers kaum mehr angängig. Freilich lassen sich auch Widersprüche, welche die Folge dieser Erzählungstechnik sind, auf einer höheren Ebene wieder sinnvoll aufheben. Aber das *Advertisement* ist Beweis genug, dass sich Goldsmith selbst verpflichtet fühlte, nachträglich durch eine scheinbare Identifikation mit der Gestalt des Pfarrers eine Einheit zu erzwingen. Indem er aber dies tut, läuft er Gefahr, den humoristischen Einschlag des Ganzen zu beeinträchtigen. Die klärende Wirkung, die von seiner Mitteilung an die Leser offenbar ausgehen sollte, macht einer erneuten Verwirrung Platz.

In der Komödie fällt nun diese unbequeme Erzählerrolle weg, und es ist durchwegs die direkte Darstellungsweise durchgeführt, wie sie schon im *Vicar* häufig angewendet ist. Gleichzeitig ist in der Komödie auch die Distanz des Dichters vom Werk gesichert, auf die es Goldsmith offenbar ankommt; denn im Drama ist das Schalten und Walten des Dichters insofern weniger sichtbar, als die Illusion eine vollkommenere ist als im Roman. Zwar ermöglicht auch die Ich-Form des Romans dem Verfasser, nicht selbst eingreifen zu müssen, aber die Dinge werden doch immer durch das Auge derjenigen Gestalt betrachtet, die das Amt des Erzählers

übernommen hat. Sobald sich dessen Charakter festigt und er sich auf einen bestimmten Standpunkt festlegt, verliert sich das Gefühl der humoristischen Freiheit. In der Komödie können nun die Gestalten viel eher so beschaffen und so verteilt werden, dass der Zuschauer fast gezwungen ist, bald den Standpunkt dieser, bald jener Person einzunehmen. Die Charaktere erscheinen auf der Bühne insgesamt selbständiger, da sie gleichzeitig vor dem Publikum stehen können, während in der erzählenden Kunst immer ein Nacheinander gewahrt werden muss. Dem Dichter ist es in der Komödie leichter gemacht, humoristische Standpunktlosigkeit und Freiheit zu propagieren, ohne dass man ihn dabei belächeln kann. Bereits im *Advertisment* zum *Vicar of Wakefield* ist indessen in bezug auf die Gestalt des Pfarrers die Möglichkeit einer Betrachtung von drei verschiedenen Standpunkten angedeutet, die innerhalb des «age of opulence and refinement» eingenommen werden können. Dieses stellt sich seinerseits wieder der einfachen Welt des Pfarrers entgegen:

In this age of opulence and refinement how can such a character please?

1. Standort: *Such as are fond of high life* will turn with disdain from the simplicity of his country fireside;

2. Standort: *Such as mistake ribaldry* for humour will find no wit in his harmless conversation;

3. Standort: And *such as have been taught to deride religion* will laugh at one whose chief stores of comfort are drawn from futurity.⁷

Obschon in der mehr oder weniger straffen Form der Komödie durch eine Beleuchtung des Geschehens von verschiedenen Standpunkten eine humoristische Grundhaltung in diesem Sinne durchaus, oder noch besser als in andern poetischen Gattungen, gewahrt werden kann, so ist die Entwicklung, die sich in der Wahl der Gattung an Hand der Hauptwerke darlegt, doch eine unerwartete. Ueberraschend ist eine solche Tendenz, wenn man sich als dichterischen Ausdruck einer reinen humoristischen Weltanschauung in Anlehnung an Sterne und Jean Paul äusserste Subjektivität und Formlosigkeit denkt. Der totale Humorist geht geradezu auf die Zerstörung der Form aus, Nichtanerkennung der poetischen Gesetze und Regeln steht bei ihm hoch im Kurs.

⁷ *Advertisment*, *Vicar of Wakefield*, Cunningham, vol. I, S. 295.

Goldsmith geht den entgegengesetzten Weg und ordnet sich einerseits in den längeren Gedichten den zwingenden Gesetzen des Versmasses und des Reims unter, anderseits fügt er sich dem Zwang der dramatischen Kunst. Er begibt sich in poetische Ausdrucksformen, die ihm Schranken auferlegen und seinen Humor in gewisse Bahnen lenken. Der Roman, dessen Länge nicht genau festgelegt ist und dessen Handlung nicht so zielgerichtet ist, lässt der dichterischen Einbildungskraft und den humoristischen Einfällen und Schrullen freies Spiel. Das Drama dagegen muss sich nach den Gegebenheiten der Bühne richten. Es verlangt Beschränkung der Handlungsdauer, der Zahl der Charaktere und der gedanklichen Einfälle. So ist es nicht verwunderlich, wenn Goldsmith wohl sein Wesentlichstes im Rahmen der dramatischen Gattung geleistet hat, und wenn hier seine Ideen zugleich am deutlichsten und in konzentriertester Form zum Ausdruck kommen.

Wenn sich der Dichter einerseits den Gesetzen der strengsten poetischen Gattung unterzieht, so ist es doch auffällig, dass sich seine Lustspiele wenig nach Vorbildern innerhalb der Gattung richten⁸. Es ist, als ob sich Goldsmith nachträglich wieder des Zwangs und der Beschränkung zu entledigen suche.

Wesentlich ist jedenfalls jene Diskrepanz zwischen Anerkennen von Regeln und Gesetzen auf der einen Seite und der Bewahrung einer humoristischen Freiheit und Standpunktlosigkeit auf der andern. Auf Grund einer allgemeinen Betrachtung der poetischen Ausdrucksformen, deren sich Goldsmith bedient, verkündet sich nichts von einer reinen, uneingeschränkten humoristischen Grundhaltung des Dichters. Es tritt vielmehr eine Zwiespältigkeit in Erscheinung, die anhand einer Untersuchung der sentimental-gefühlvollen Züge in Goldsmiths Werk wiederum hervorstechen wird.

⁸ «What play makes you laugh very much, and yet is a very wretched comedy? Dr. Goldsmith's *She Stoops to Conquer*.» Horace Walpoles Letters, Everyman's. S. 206.

Der Sentimentalismus

Wenn es dem Dichter darum geht, Menschen und Geschehnisse in ein lächerliches Licht zu rücken, so erweist sich die Gattung des Lustspiels vor allen andern Ausdrucksformen als ein äusserst geeignetes Instrument. Denn in der Komödie ist der Zuschauer schon von Anfang an zum Lachen vorbereitet. Goldsmith ist geradezu darauf bedacht, den Begriff der Komödie nur mit Stücken der eigentlichen lächerlichen Gattung zu verbinden, wie aus seinem Urteile über das rührende Lustspiel hervorgeht: «Comedy should excite our laughter by ridiculously exhibiting the Follies of the Lower Part of Mankind»⁹. Indem Goldsmith die Komödie als dichterische Ausdrucksform aufnimmt, verschafft er sich eine lächerlich-humoristische Basis, die ihm erlaubt, im Rahmen dieser Grundhaltung auch ernste Probleme aufzuwerfen, ohne dass er der Richtungs- und Haltlosigkeit bezichtigt werden kann.

Mit dem Roman und der Versdichtung verhält es sich anders. Sie sind an und für sich weder humoristisch noch ernst, und so ist der Leser zunächst im ungewissen. Erst eine humoristische Darstellungsweise, komische Episoden und Gestalten weisen solche Gebilde in das Gebiet des Lächerlichen. Sobald der Humor nicht deutlich ist, so mag es geschehen, dass der Leser Dinge ernst nimmt, die der Dichter in einem lächerlichen Lichte sieht. Gerade dies ist in Goldsmiths Werken ab und zu der Fall; besonders verwirrend aber liegen die Verhältnisse im *Vicar of Wakefield*. Indem sich Goldsmith im *Advertisement* zu diesem Werk so gebärdet, als ob er tatsächlich für die Gestalt des Pfarrers Partei ergreife, wird der humoristische Ton in Frage gestellt, der ohnehin oft nur leise vernehmbar ist. Wer den Kommentar des Dichters unbefangen entgegennimmt, wird sich berechtigt fühlen, den «trefflichen Wakefield»¹⁰ zu bewundern, und er wird für ihn und seinen Familienkreis in den Tagen des Unglücks und der Not Tränen des Mitleids und der Rührung vergiessen. In dieser Weise verbindet er den *Vikar of Wakefield* mit der *Pamela* Richardsons, die ihrerseits das Urbild des sentimental Romans ist.

⁹ *Essay on the Theatre. Poems & Plays*, Everymans, S. 315.

¹⁰ vgl. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 10. Buch, S. 362 f.

Der rührende Roman wie das weinerliche Lustspiel sind grundsätzlich dadurch gekennzeichnet, dass ihre Hauptgestalten gut und tugendhaft sind, dass sie durch ein widriges Schicksal unschuldigerweise ins Unglück geraten, zuletzt aber durch eine glückliche Fügung das Gute über das Böse siegt und sich so die vernünftige Ordnung der Welt wieder herstellt. Das Unglück muss dabei, damit es Mitleid hervorruft, von einer gewissen Tragweite sein. Vom Standpunkt des Pfarrers lässt sich im *Vicar* genau der Punkt bestimmen, in dem das Unglück ein schweres wird. Es ist in dem Augenblicke nämlich, da nicht mehr nur ein materieller, sondern ein ideeller Wert zerstört zu werden droht. Dies geschieht mit der Entführung der älteren Tochter Olivia, denn damit gerät ihre Unschuld und Tugend unmittelbar in Gefahr. In Uebereinstimmung mit seiner von ihm gepredigten Haltung bezeichnet der Pfarrer in der Tat dieses als das erste eigentliche Unglück: «In this manner that night, the first of our *real* misfortunes was spent in the bitterness of complaint»¹¹. Aber auch von einem allgemeineren Gesichtspunkt als demjenigen des Pfarrers ist nicht zu verkennen, dass das Schicksal schwer über die Familie Primrose hereinbricht und eine solch bedrohliche Form annimmt, die Mitleid erwecken muss, was immer auch die Fehler und Schwächen des Familienkreises sein mögen. Die Reden des Pfarrers verlieren zudem in den Tagen der Bedrängnis manches von ihrem lächerlichen, pedantischen und spöttischen Ton, und am eindrucklichsten ist wohl der Auszug der Familie ins Schuldgefängnis. jenes Abbrechen der Rede des Pfarrers, das Aufhören seiner lehrhaften Geschwätzigkeit, das durch einen Gedankenstrich sinnvoll angedeutet ist:

«My friends», said I, «this is severe weather in which you have come to take me to a prison; and it is particularly unfortunate at this time . . . but, if it must be so —»¹²

Im Vergleiche zu den bösen Kräften, der korrupten Gesellschaft, in deren Schlingen der Pfarrer mit seiner Familie gerät, erscheint der frühere beschränkte Lebenskreis der Familie im Lichte einer unschuldigen Idylle. Dass es um die Zerstörung eines schuldlosen Zustandes geht, wird zweimal sinnbildlich dargelegt:

¹¹ Everyman's S. 97.

¹² Everyman's S. 157.

1. As we were thus engaged, we saw a stag bound nimbly by, within about twenty paces of where we were sitting, and by its panting it seemed pressed by the hunters.¹³

2. But our tranquillity was soon disturbed by the report of a gun . . . This sportsman was the Squire's chaplain, who had shot one of the black-birds that so agreeably entertained us.¹⁴

Nicht nur die Unschuld der ländlichen Idylle wird damit betont, sondern auch die Wehrlosigkeit der Familie im Kampfe gegen böse Mächte. Die Familie Primrose ist der modernen, schlechten Gesellschaft, wie sie durch den Squire Thornhill verkörpert ist, in eben demselben Masse ausgeliefert, wie die Bewohner des *Deserted Village*.

Gerade dieses längere Versgedicht aber ist in der Lage, die sentimental-rührseligen Züge des *Vicar of Wakefield* in das richtige Licht zu rücken. Im *Deserted Village* kommt die gefühlvolle Seite des Dichters am stärksten zum Ausdruck. Hier ist auch keine Mittlergestalt als Erzähler im Spiel, welche die Verhältnisse undurchsichtig macht. Im Gegensatz zum *Vicar* handelt es sich hier im weiteren um die Zerstörung eines idyllischen Zustandes, wobei die Schuldlosigkeit der Bewohner von Anfang an feststeht. Zudem ist das Geschehen für die Bewohner ein umso schwereres Unglück, als es hier keine glückliche Lösung gibt. Wie sehr muss es daher für die Deutung der rührselig-gefühlvollen Stellen des *Vicar* ins Gewicht fallen, wenn sogar in dieser Versdichtung ein gewisser ironischer Ton von Seiten des Dichters durchdringt, der insbesondere in der Schilderung des glücklichen Zustandes vornehmlich ist.

Aber nicht nur der idyllische Zustand des Dorfes erscheint in einem leicht lächerlichen Lichte, so wie die Begebenheiten in der ersten Hälfte des *Vicar of Wakefield*, bevor das Unglück schwer wird. Auch die Schilderung des lasterhaften und gefährlichen Lebens in der Stadt verrät den Humoristen, der die Dinge mit dem Mittel der Uebertreibung lächerlich macht:

If to the city sped — What waits him there?
To see profusion that he must not share;
To see *ten thousand* baneful arts combined . . .¹⁵

¹³ Everyman's S. 24.

¹⁴ Everyman's S. 43.

¹⁵ Everyman's S. 31.

Im Zusammenhang mit einer solchen Uebertreibung fällt nun im Roman auf, wie die Wirkung der einzelnen Schicksalsschläge dadurch wesentlich herabgemindert ist, dass sie sich einerseits in unwirklichem Masse steigern und anderseits mit einer unwahrscheinlichen Regelmässigkeit eintreffen, die der Erfahrung des Lebens widerspricht. Was aber in dieser Weise den Eindruck eines unnatürlichen mechanischen Ablaufs erweckt, läuft Gefahr lächerlich zu wirken¹⁶. Besonders deutlich wird das in jenem Zeitpunkt, da sich ein Ereignis unter genau gleichen Umständen wiederholt, wie das mit der Entführung der jüngeren Tochter geschieht. Bis in die Wortwahl ist die Aehnlichkeit der Entführung der beiden Töchter zu erkennen:

1. «Oh papa, she is gone from us . . . Sister Livy» . . .¹⁷

2. «My Sophia, my dearest is gone, snatched from us, . . .»¹⁸

Durch eine Uebersteigerung der unglücklichen Ereignisse bis ins Unwahrscheinliche kommen jene Absurditäten zustande, von denen der Dichter im *Advertisement* spricht, die an und für sich ernste und gefühlvolle Stellen in einem lächerlichen Lichte erscheinen lassen. Gerade auf Grund des *Advertisement* und dem Hinweis auf «absurdities» deutet alles darauf hin, dass sich der Dichter dessen offenbar bewusst war und es sich nicht um unfreiwillige Komik handeln wird.

Dies ist umso mehr gewiss, als im *Vicar of Wakefield* mit verschiedenen andern Mitteln grundsätzlich dafür gesorgt ist, dass die Unglücksschläge kaum jemals eine tragische Wirkung erzeugen und der Zusammenbruch einer Welt befürchtet werden müsste. In dem Zeitpunkte, da der Pfarrer das Geschehen niederschreibt, gehört es bereits der Vergangenheit an. Dadurch, dass der Erzähler imstande ist, schwere Unglücksschläge in einem flüssigen Stile hinzuschreiben, verbreitet sich die Gewissheit eines glücklichen Ausgangs, so wie dies im Lustspiel in der Bezeichnung schon sichergestellt ist. Die zeitliche Distanz vom Geschehen tritt mit aller Deutlichkeit in der Erzählungstechnik zutage, denn der Pfarrer liebt es, die wörtliche Rede der an der Handlung beteiligten Gestalten direkt wiederzugeben und sie mit seinem eigenen Kommentar zu versehen.

¹⁶ vgl. Bergson, *Das Lachen*.

¹⁷ Kap. XVII, Everyman's S. 96.

¹⁸ Kap. XXIII, Everyman's S. 181.

Es ist nun zugleich vorauszusehen, dass sich eine solche nachträgliche Ueberlegenheit über das Geschehen, wie sie der Pfarrer betont, nur dann als berechtigt erweist, wenn sie echt ist. Hat die erzählende Person ihre frühere Naivität nicht eigentlich überwunden, ist seine Distanz und Erhabenheit nur gespielt, so läuft er Gefahr, lächerlich zu werden. Eine weitere Quelle des Komischen ist damit bereits angedeutet, die dem Gefühlvoll-Sentimentalen ebenfalls abträglich sein wird.

Indem der Pfarrer zum mindesten rein zeitlich das Geschehen überblickt, erhält auch jener Satz, der den zweiten, an sich ernsten Teil des Romans einleitet, einen doppelten Sinn, der die unwirkliche und lächerliche Atmosphäre, in der sich die Handlung abspielt, erhellt:

In this manner that night, the first of our *real* misfortunes was spent in the bitterness of complaint.¹⁹

«Real» bedeutet nicht mehr nur, dass es sich um einen Unglücksschlag handle, der darum ernst zu nehmen sei, weil er auf Grund der Prinzipien, die der Pfarrer vertritt, so erscheint. «Real» weist ebenso sehr darauf hin, dass der erste Schicksalsschlag, nämlich der Verlust des Vermögens, nur ein scheinbares Unglück ist, insofern nämlich als das Geld nicht verloren ist, sondern wieder beigebracht werden kann. Im Rückblick zeigt sich all das überstandene Leid sozusagen als etwas, das man sich hätte ersparen können, und selbst die würdevollste Haltung des Pfarrers in der Zeit der Bedrängnis erweist sich letzten Endes als ein unnötiger Aufwand und darum leicht komisch.²⁰ Die Familie Primrose befindet sich, in Betracht der Unwirklichkeit des ersten Unglücks, welches die verhängnisvolle Handlung in Bewegung setzt, in einer ähnlichen Lage wie der Held des *Good-natured Man*, nämlich in «fictitious distress».²¹

Der humoristische Grundcharakter des *Vicar of Wakefield* ist damit wohl prinzipiell gewahrt, die rührenden, gefühlvollen Elemente sind untergeordnet. Indessen kann aber doch nicht geleugnet werden, dass Beziehungen zum Sentimentalismus zum mindesten rein thematisch bestehen, und darum mutet es trotz allem sonderbar an, wenn sich Goldsmith im

¹⁹ Kap. XVII, Everyman's S. 97.

²⁰ vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*.

²¹ Sir William Honeywood: «Now, my intention is to involve him in fictitious distress . . .» 1. Akt, Everyman's, S. 137.

Rahmen seiner Betätigung auf dem Gebiete des Lustspiels dem Anscheine nach so entschieden gegen die rührende Komödie wendet und damit indirekt doch auch gegen den Sentimentalismus Stellung bezieht. Dies geschieht vor allem in *An Essay on the Theatre* ²². Mit Rücksicht darauf, dass Goldsmith erst 1773 sich als Kritiker gegen die Verherrlichung der einfachen Leute in der Komödie wendet, wäre es naheliegend, in Goldsmiths Weltanschauung eine Entwicklung zu sehen, und zwar im Sinne einer fortschreitenden Ueberwindung des Sentimentalen durch den Humor. Die näheren Umstände verbieten aber einen solchen Schluss. Zunächst ist wieder darauf hinzuweisen, dass das Hauptwerk der frühen Schaffensperiode, *The Citizen of the World*, das sentimentale Element vermissen lässt. Ueberdies erwecken die kritischen Bemerkungen im *Essay on the Theatre* nicht den Eindruck, dass mit ihnen die persönliche Meinung des Dichters zu Worte komme. Denn seine Ausführungen halten sich ganz im Rahmen dessen, was in andern Schriften, die sich mit dem Problem des rührenden Lustspiels auseinandersetzen, diskutiert wird, wobei zu der neuen Gattung bald in positivem, bald in negativem Sinne Stellung bezogen wird.²¹ Seine Aussagen sind offenbar nicht ganz vollwertig zu nehmen, ebenso wenig wie die gefühlvollen Stellen des *Vicar of Wakefield*, wie der pathetische Ton im *Deserted Village*. Zudem sind bei Goldsmiths haltlosem Wesen derartige eindeutige Entscheide immer verdächtig. Es kommt noch hinzu, dass seine Abhandlung über das rührende Lustspiel im Hinblick auf die bevorstehende Aufführung von *She Stoops to Conquer* abgefasst ist. Darin liegt wohl etwas Wesentliches, dass Goldsmith eine Schrift im Hinblick auf eine bestimmte Wirkung veröffentlicht, und es gibt weitere Anhaltspunkte, die schon jetzt vermuten lassen, dass dies nicht nur für den *Essay on the Theatre* gilt. Schon in der Wendung im *Advertisement* zum *Vicar of Wakefield*, «He is drawn as ready to teach» ²² verbirgt sich eine Absicht im Schaffen des Dichters. Goldsmith geht es zweifellos um dichterischen Ruhm und um Ehre. Damit ist sein Drang

²² *An Essay on the Theatre or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy*, Poems and Play, Everyman's S. 314 f.

²¹ 1754 veröffentlichte Lessing in der *Theatralischen Bibliothek* die *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, die zwei Uebersetzungen enthalten: Chassirons *Reflexions sur le comique-larmoyant* (1749), die gegen die Gattung gerichtet sind, und Gellerts Antrittsrede in Leipzig, *Pro Comoedia commovente* (1751).

²² vgl. S. 5.

zur Bühne in Verbindung zu setzen, von wo aus er zu den grossen Massen sprechen kann. Ehrgeiz ist ohnehin eine hervorragende Eigenschaft dieses Dichters. Er steht in einem wilden Kampf, um Berühmtheit zu erlangen, und dabei mag er oft an die Möglichkeit eines idyllischen Zustandes gedacht haben in Verbindung mit der Erinnerung an die irische Heimat. Solches ist zum mindesten in der Widmung des *Traveller* an seinen Bruder enthalten:

I now perceive, my dear brother, the wisdom of your humble choice. You have entered upon a sacred office, where the harvest is great, and the labourers are but few; while you have left the field of *Ambition*, where the labourers are many, and the harvest not worth carrying away. But of all kinds of *ambition* . . . that which pursues poetical *fame* is the wildest.²³

Aber auch eine solche Stelle selbst lässt in bezug auf die Echtheit des sentimental Tons Zweifel aufkommen, besonders angesichts der fast spielerischen Weise und Leichtigkeit, mit der hier eine Bibelstelle abgewandelt wird. Abklären lässt sich das in diesem Rahmen nicht.

Wenn schon im *Vicar of Wakefield* das gefühlvoll-sentimentale Element nicht mehr ernst zu nehmen ist, wenn im *Deserted Village* ein ironischer Unterton nicht zu verkennen ist, wieviel weniger angezeigt ist es, in seinen Komödien nach echten sentimental Zügen zu forschen, wo diese in der lächerlichen Atmosphäre sich kaum mehr auswirken.

²³ Poems & Plays, Everyman's S. 3.

Die humoristische Schichtung

Wenn die sentimentalen Züge in Goldsmiths Werk die humoristische Hauptströmung gesamthaft kaum jemals bedrohen, so wirken sie doch auf den Humor ein, und zwar im Sinne einer Vertiefung. Der Humor befindet sich in fortwährender Auseinandersetzung mit dem pathetisch-gefühlvollen Element und wird ständig auf die Probe gestellt. Nirgends kommt dieses Hin und Her so deutlich und unvermittelt zum Ausdruck wie im *Vicar of Wakefield*, wo vor allem im Eingangskapitel der Wechsel vom humorvollen zum ernststen Ton und umgekehrt nachdrücklich mit einem charakteristischen und sich mehrmals wiederholenden «however» in Erscheinung tritt:

1) Uebergang Humor — Ernst:

She prided herself also upon being an excellent contriver in housekeeping; though I could never find that we grew richer with all her contrivances.

However, we loved each other tenderly and our fondness increased, as we grew old.²⁴

2) Uebergang Ernst — Humor:

... the poorer the guest, the better pleased he ever is with being treated; and as some men gaze with admiration at the colours of a tulip ..., so I was ... an admirer of happy human faces. *However*, when any one of our relations was found to be a person of very bad character ... I ever took care to lend him a riding-coat and I always had the satisfaction of finding he never came back to return them.²⁵

Es ist wesentlich, dass sich im *Vicar* solche Stellen finden, bei denen ernsthafte Aussagen von humoristischen von einander dermassen säuberlich geschieden sind. Es spielt sich hier im kleinen ab, was im grossen mit der Zweiteilung des Romans in eine lächerliche und eine sentimentale Hälfte bekundet wird, wobei nun zunächst wieder davon abzusehen ist, dass sich diese Scheidung im Hinblick auf den lächerlichen Gesamtrahmen als illusorisch herausstellt. Von Bedeutung ist hier, dass genau wie an den zitierten Stellen auch diese Zweiteilung an der Fuge deutlich gemacht ist mit dem Satze: «In this manner that night, the first of our real misfortunes

²⁴ Kap. I, Everyman's S. 1.

²⁵ Kap. I, Everyman's S. 2.

was spent in the bitterness of complaint ²⁶.» An solchen Stellen nun ergibt sich der Eindruck einer Schichtung, die in diesem Zusammenhang darum auch humoristisch genannt werden darf, weil der Dichter mit der Freiheit des Humoristen seine Gestalten unvermittelt von einem andern Gesichtspunkt und unter andern Umständen beleuchtet, wobei immer das Gefühl einer mutwilligen Inszenierung erweckt wird. Indem der Dichter aber gleichzeitig imstande ist, seinen Standort wenigstens dem Anscheine nach längere Zeit unverändert zu lassen, und im weiteren eine Veränderung ankündigt, bleibt sein Werk vor der auflösenden Wirkung des Humors bewahrt, wie sie sich bei Sterne bis in den Satzbau bemerkbar macht. Die humoristische Schichtung stellt sich unter diesem Aspekt als ein Kunstgriff des Dichters dar, den Humor einem gestaltenden Prinzip im Hinblick auf einen Gesamteffekt unterzuordnen. Genau so wie Trennungslinien gezogen werden, die sich als oberflächlich erweisen, werden anderseits auch Aussagen miteinander verknüpft, die in keinem zwingenden Kausalzusammenhang zu einander stehen:

Bsp. 1) *As we lived near the road, we often had the traveller or stranger visit us to taste our gooseberry-wine.* ²⁷

2) *It was thus, perhaps, from hearing marriage so often recommended, that my eldest son, just upon leaving college, fixed his affections upon a neighbouring clergyman...* ²⁸

Im zweiten dieser Beispiele ist durch das Wort «perhaps» auf die Fragwürdigkeit des erstellten Zusammenhangs offen hingewiesen.

Nun fällt aber alles, was im *Vicar of Wakefield* ausgesagt wird, nicht unmittelbar auf den Dichter zurück, weil dieser nie selbst das Wort ergreift und der Gestalt des Pfarrers die Funktion des Erzählers übertragen hat. Darin tut sich eine weitere Schichtung kund, wie sie schon vom *Citizen of the World* bekannt ist. Auf diese Trennung macht das *Advertisement* mit allem Nachdruck aufmerksam, und doch scheint es, dass sie nicht immer konsequent, oder zum mindesten nicht bewusst durchgeführt sei. Es ist, als ob sich der Dichter ab und zu nicht mehr Rechenschaft darüber abgelegt habe, dass die Erzählungsweise an die Gestalt des

²⁶ Kap. XVII, *Everyman's* S. 97. Vgl. S. 21 f.

²⁷ Kap. I, S. 2.

²⁸ Kap. II, S. 7.

Pfarrers gebunden sei. In diesem Sinne lässt sich jene Stelle deuten, da sich der Pfarrer unvermutet an seine Leser wendet, so wie das der Romanschriftsteller des 18. Jahrhunderts gewohnt ist:

But as *every reader*, however beggarly himself, is fond of high-lived dialogues, with anecdotes of Lords, Ladies, and Knights of the Garter, I must beg leave to give him the concluding part of the present conversation.²⁹

Wie sich selbst eine solche scheinbare Zerstörung der Illusion doch mit der Gestalt des Pfarrers in Uebereinstimmung bringen lässt, wird erst später im Rahmen der Untersuchung der komischen Charaktere dargelegt werden können. Was aus der zitierten Stelle zunächst hervorgeht, ist der Umstand, dass der Dichter hier den Eindruck erweckt, als ob er den Standpunkt des Pfarrers teile. Insofern nun, als der Pfarrer anderseits auch lächerlich gemacht wird, tut sich damit ein weiterer Aspekt der humoristischen Schichtung kund.

Was aber der Dichter mit der Gestalt des Pfarrers treibt, das führt dieser im Rahmen seiner Möglichkeiten nach unten weiter. Seine einfachen naiven Familienangehörigen, die von einem ihnen gemässen Standpunkte betrachtet, nicht lächerlich sind, geraten oftmals nur darum in ein komisches Licht, weil sich der Pfarrer anmasst, sie von einer höheren Ebene zu beleuchten und auf sie hinunter zu schauen. Einen solchen erhöhten Standpunkt nimmt der Pfarrer im Eingangskapitel ein:

I was ever of opinion, that the honest man who married and brought up a large family, did more service than he who continued single and only talked of population. From this motive, I had scarce taken orders a year, before I began to think seriously of matrimony, and choose my wife, as she did her wedding-gown, not for a fine glossy surface, but such qualities as would wear well. To do her justice, she was a good-natured, notable woman; and as for breeding, there were few country ladies who could show more. She could read any English book without much spelling; but for pickling, preserving and cookery, none could excel her. She prided herself also upon being an excellent contriver in housekeeping; though I could never find that we grew richer with all her contrivances.

However, we loved each other tenderly . . .³⁰

²⁹ Kap. XI, S. 56.

³⁰ Kap. I, S. 1.

Der Pfarrer bläht sich hier auf kleinem Raume zu einem erhabenen Humoristen auf, dem die endlichen Werte so unbedeutend erscheinen, dass er einen unzutreffenden Vergleich anstellt, der zugleich mit einer Spitze gegen seine Gattin versehen ist und in diesem Sinne ein tendenziöser Witz ist. Das Ungehörige liegt bereits darin, dass «to choose my wife» und «to choose her wedding-gown» grammatisch auf eine Linie gestellt werden und so der Eindruck erweckt wird, als ob beidem der gleiche Wert zugemessen würde. Im weiteren findet sich in der Vorstellung eines Hochzeitskleides, das so beschaffen ist, dass es sich eine lange Zeit tragen lässt, ein innerer Widerspruch, der die Frau des Pfarrers lächerlich macht, und nicht nur auf ihren Geiz, sondern auch auf ihre bescheidenen Verhältnisse, aus denen sie herkommt, anspielt. Weil das letztere der Fall ist, und der Pfarrer selbst kaum aus besseren Verhältnissen entstammt, ist seine witzige Gefühllosigkeit wenig angebracht und er korrigiert sich selber: «To do her justice . . .». Aber er behält seinen überlegenen Ton bei, insbesondere damit, dass er ihre Bildung mit derjenigen der «country ladies» in Beziehung setzt, die im 18. Jahrhundert im Gegensatz zu den mondänen Stadtdamen als dumm und ungebildet gelten, und in der Komödie verlacht werden.³¹ Schliesslich wird das scheinbar lobende Gebaren durch die Wendung «She prided herself also» ganz entwertet, indem es jetzt aussieht, als ob sich dieser Ausdruck nachträglich ebenfalls auf die vorher genannten positiven Eigenschaften beziehe und der Pfarrer nur die Meinung seiner Gattin wiedergegeben hätte. Jedenfalls ist unverkennbar, dass sich der Pfarrer hier als Humorist gebärdet und seine Gattin von einem höheren Standort komisch beleuchtet. Erst mit dem beschränkenden und Einhalt gebietenden «However» lässt er sich auf die Ebene seiner Frau hinunter, was mit dem die Gegenseitigkeit und Gleichstufigkeit unterstreichenden «each other» sinnfällig zum Ausdruck kommt. Jedesmal, wenn er von seiner humoristischen Position herabsteigt, verliert sein Humor aber an Kraft, und nur dadurch, dass ein ständiges Streben nach freiheitlicher Höhe in seinem Charakter verankert ist, kann sich sein Humor mit dem Altangis, des Verfassers der Briefe im *Citizen of the World*, messen.

Dass der *Citizen* dennoch als dasjenige Werk erscheint, von dem eine freiere und reinere humoristische Weltanschauung ausströmt, hängt damit

³¹ vgl. Wycherley: *The Country Wife*.

zusammen, dass dem Verfasser der Briefe als Chinese und Weltbürger für immer ein Standpunkt gesichert ist, der im Hinblick auf die englischen Verhältnisse, die er betrachtet, als erhaben bezeichnet werden darf. Er besitzt als Ausländer jene Unabhängigkeit und Gefühllosigkeit, die dem totalen Humoristen eigen ist. Indem im *Vicar of Wakefield* die Gestalt des Pfarrers in seiner Funktion als Erzähler und Kommentator der Ereignisse an die Stelle Altangis tritt, wird das Geschehen nicht mehr von einer Person beleuchtet, die dank ihrer Herkunft eine natürliche Losgelöstheit von den betrachteten Personen und Gegenständen besitzt. Der Erzähler im *Vicar of Wakefield* ist schon rein herkunftsmässig mit allem aufs engste verbunden. Er ist nicht nur am Geschehen stark beteiligt, sondern in einem gewissen Sinne dafür verantwortlich. Im besonderen sollte er als Familienvater sich um das Geschick seiner Frau und Kinder bekümmern, und wenn er sich solcher Verpflichtungen entzieht, entsteht leicht ein peinlicher Eindruck, der die Atmosphäre des Lächerlichen trübt.

Wie als Kompensation dieser Mängel erscheint es da, wenn der Abstand, den der Pfarrer in humoristischer Verantwortungslosigkeit bewahrt, durch eine weitere Schichtung, und zwar in zeitlichem Sinne, gerechtfertigt wird. Altangi fasst seine Briefe jeweils mehr oder weniger im Zeitpunkte des Geschehens ab, der Pfarrer schreibt seine Erlebnisse erst nieder, da sie bereits der Vergangenheit angehören. Was ehemals geschah, darf jetzt, nachdem sich alles zum Guten gewendet hat, mit einigem Recht in humoristischer Weise übersehen und nacherzählt werden. In der Tat liegt im Humor des Pfarrers etwas Nachträgliches, etwas Arrangiertes. Dies kann in gewissen Fällen fast mit Sicherheit nachgewiesen werden, dort nämlich, wo er die tatsächlichen Ereignisse in der Weise entstellt, dass er sich der Darstellung durch das Gegenteil bedient.

Bsp. However, when any one of our relations was found to be a person of very bad character, a troublesome guest, or one we desired to get rid of, upon his leaving my house *I ever took care* to lend him a riding-coat or a pair of boots, or sometimes a horse of small value, and *I always had the satisfaction* of finding he never came back to return them.³²

Es kann kein Zweifel bestehen, dass der wahre Sachverhalt hier verfälscht ist, der Erzähler verstellt sich und gibt seine Schwäche als Stärke

³² Kap. I, S. 2.

und Weisheit aus; es zeigt sich hier eine raffinierte Kunst der Irreführung. «I ever took care» ist offensichtlich eingesetzt worden für «I was careless enough», während der letzte Satz, beginnend mit «and I always had the satisfaction», dermaßen kunstvoll geschmiedet ist, dass «satisfaction» zunächst wörtlich genommen werden kann, dann aber sogleich ironischen Sinn erhält:

I always had the satisfaction of finding

a) he never came back (wörtlich)

b) he never came back to return them.

(ironisch)

Was das Moment der nachträglichen Verstellung in bezug auf den Charakter des Pfarrers zu bedeuten hat, wird später zu erörtern sein; jedenfalls geht daraus die zeitliche Schichtung, die im *Vicar of Wakefield* durchgeführt ist, klar hervor.

Dadurch aber, dass sich der Prozess einer humoristischen Schichtung unter verschiedenen Aspekten und bis ins Detail nachweisen lässt, wird diese zu einem eigentlichen Stilmerkmal des Romans, und es ist gleichzeitig nicht mehr zu verkennen, dass diese Technik von Seiten des Dichters eine bedeutende Gestaltungskraft voraussetzt. Es scheint, als ob hier ein Kunstwerk vorliege, das der sicheren Hand einer gefestigten Dichterpersönlichkeit entstamme. Welch ein Widerspruch ergibt sich da zwischen dem scheinbar bis ins letzte berechneten Werk und dem haltlosen Wesen des Dichters, wie es auf Grund aller biographischer Kenntnisse verbürgt ist. Auf diesen Gegensatz ist schon von Johnson hingewiesen worden und er hat auch in der Folge nie weggeleugnet werden können.³³ Indessen dürfte man kaum fehlgehen, wenn man gerade hinter der Fassade der humoristischen Schichtung eine Unsicherheit des Dichters zu erkennen glaubt. Ein erstes Indizium liefert die Behandlung der zweiten Hälfte des Romans, wo der Dichter zunächst die Meinung aufkommen lässt, als habe er die Absicht, eine gefühlvolle Schilderung der unglücklichen Tage der Familie Primrose gegeben³⁴. Es ist dabei so, als ob er zuerst eine Zeitlang

³³ «No man was more foolish when he had not a pen in his hand, or more wise when he had». *Boswell's Life of Johnson*, S. 507.

«He had only to write and all was clear and melodious, he had only to write and he was among the angels, speaking with a silver tongue in a world where all is ordered, rational and serene.» *Oliver Goldsmith*. TLS.

³⁴ vgl. S. 23.

mit dem Gedanken spiele, das, was er eigentlich ernst und mit echtem Gefühl und nicht ohne eigene Anteilnahme hätte darstellen wollen, in lächerlichem Lichte erscheinen zu lassen. Aus dem Spiel wird aber mit der Zeit Ernst, und er sieht sich zuletzt gezwungen, die lächerliche Wirkung, die er spielerisch erzeugt hat, selbst aufzufangen, indem er sie sanktioniert. Das geschieht vor allem dadurch, dass er den ersten Schicksalsschlag, den Verlust des Vermögens, rückgängig macht. In seinem Humor ist somit eine gewisse Scheu enthalten, sich auf eine bestimmte Linie festzulegen. Eben dies kommt auch in dem schon zu verschiedenen Malen herangezogenen *Advertisement* zum Ausdruck.³⁵ Diese Mitteilung an den Leser ist in allen Teilen in einer Weise abgefasst, dass der Dichter mit keiner Aussage behaftet werden kann.

Es ist geradezu sinnbildlich, dass hier der einzige einigermaßen eindeutige Hinweis auf den Charakter des Helden sogleich buchstäblich in Frage gestellt wird:

He is drawn as ready to teach and ready to obey; as simple in affluence and majestic in adversity. *In this age of opulence and refinement how can such a character please?* ³⁶

Ein fortwährendes Infragestellen aller Werte ist auch für denjenigen Dichter charakteristisch, der die Dinge vom erhabenen Standpunkt des totalen Humoristen betrachtet. Durch ein scheinbar ernsthaftes, wenn auch vorübergehendes Verweilen und Anerkennen gewisser Werte, wie es mit der Technik der humoristischen Schichtung ermöglicht wird, darf vorläufig darauf geschlossen werden, dass Goldsmith nicht eine solche Distanz von allen endlichen Werten besitzt³⁷. Seine humoristische Haltung charakterisiert sich wohl eher durch ein ständiges Verändern des Standpunktes. Es erfolgt so eine stufenweise Vernichtung des Endlichen, die nur dadurch herabgemildert ist, dass sie nicht mit der Schärfe des Witzes erfolgt und zudem mit dem Mittel der Ironie die unheimliche Leere, die sich auftut, überdeckt wird.

³⁵ *Advertisement, Vicar of W. Cunningham*, vol. I, S. 295.

³⁶ *Advertisement, Cunningham*, vol. I, S. 295.

³⁷ vgl. Jean Paul, *Vorschule der Aestetik*, § 32. Humoristische Totalität. «Es gibt für ihn (den totalen Humor) keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt... er erniedrigt das Grosse ... und erhöht das Kleine ..., weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.» Werke Bd. IV, S. 173.

Die Scheinharmonie der ironischen Ausdrucksweise

Im *Vicar of Wakefield* ist nun zwar die Ironie nichts anderes als eine beliebte Redeweise des Helden, und insofern besagt sie über das Wesen des Dichters zunächst nicht Zwingendes aus. Nur erweckt der Umstand, dass sich die ironischen Aussagen in den verschiedensten Schattierungen und in grosser Zahl vorfinden, den Eindruck, als ob es sich hier um eine Ausdrucksweise handle, die dem Dichter selbst gemäss sei. Ironie ist die Redeweise, in welcher man sich durch das Gegenteil ausdrückt, wobei in der Regel lobende Ausdrücke gebraucht werden, wo etwas Negatives bezeichnet werden soll³⁸. Sie kann oft so leicht sein, dass sie fast nicht in Erscheinung tritt. Darauf darf wohl die Bemerkung Goldsmiths im *Advertisement* bezogen werden: «Such as mistake ribaldry for humour will find no wit in his harmless conversation»³⁹. In der Tat ist häufig in der Rede des Pfarrers nicht zu erkennen, ob ihr Sinn ernst oder ironisch sei. Jedoch ist die Ironie so eng mit seinem ganzen Wesen verbunden, dass sich hinter jeder positiven Aussage, die er macht, ein negativer Sinn verborgen scheint: denn die ironische Redeweise dient ihm in aller erster Linie, seine Schwächen und Fehler als Tugenden auszugeben und einen Einklang mit der Welt vorzutäuschen, der nicht besteht.

Bsp. I ever took care to lend him a riding-coat . . . and I always had the satisfaction of finding he never came back to return them.⁴⁰

Nun ist aber die ironische Darstellung nicht nur für den *Vicar of Wakefield* charakteristisch, sondern Goldsmith bedient sich dieser Ausdrucksweise auch in Werken, da er nicht durch eine Mittlerperson spricht. Ironie findet sich selbst an Orten, wo eine ernsthafte Stellungnahme des Dichters zu erwarten wäre, so im Vorwort zum *Good-natured Man*:

³⁸ vgl. *Oxford English Dictionary*, Irony: A figure of speech in which the intended meaning is the opposite of that expressed by the words used, usually taking the form of sarcasm or ridicule in which laudatory expressions are used to imply ridicule or contempt.»

³⁹ Cunningham, vol. I, S. 295.

⁴⁰ *Vicar of Wakefield*, Kap. I, Everyman's S. 2, vgl. S. 31.

It may not also be improper to assure any, who shall hereafter write for the theatre, that merit, or supposed merit, will ever be a sufficient passport to his protection.⁴¹

Diese Äußerung ist ganz unverständlich, wenn sie nicht in ironischem Sinne gedeutet wird; sie bezieht sich auf den Theaterdirektor von Covent Garden, von dem bekannt ist, dass er der Aufführung des *Good-natured Man* keineswegs günstig gesinnt war und sie auf alle mögliche Weise zu verzögern suchte⁴². Im weiteren ist bekannt, dass Richard Cumberland, der Verfasser sentimentaler Lustspiele, die lobenden Worte Goldsmith in *Retaliation* wörtlich nahm und die verhüllte Ironie nicht erkannte.⁴³

Auf Grund solcher Tatbestände darf nun auch das *Advertisement* zum *Vicar of Wakefield* in einem neuen Lichte gesehen werden, und es ist nun nicht mehr zu verkennen, dass sich die Ironie nicht nur auf den Roman selbst, wie ihn der Pfarrer erzählt, beschränkt, sondern dass sie auch bereits in der Mitteilung des Dichters an seine Leser zum mindesten latent vorhanden ist. Latent ist die Ironie hier darum, weil sie erst im Vergleiche zum Gesamtwerk und dem persönlichen Wesen des Dichters zum Vorschein kommt. Unter dem Gesichtspunkte der Ironie kann nun eine erneute Beschäftigung mit dem *Advertisement*⁴⁴ die Beziehung zwischen Dichter und Werk, die es ja selbst zum Gegenstande hat, beleuchten helfen und auch zu einer näheren Bestimmung der humoristischen Grundhaltung des Dichters beitragen, womit gleichzeitig eine Ausgangsbasis für die Interpretation der komischen Situationen und vor allem der Charaktere geschaffen werden soll.

Wenn sich die Ironie auch hier so äussern soll, dass in einem Ausdruck des Lobes und der Anerkennung eine negative Bedeutung verborgen ist, so sind vor allem die scheinbar positiven Aussagen in bezug auf den Charakter des Helden in Betracht zu ziehen:

The hero of this piece unites in himself the three *greatest* characters upon earth: he is a priest, a husbandman, and the father of a family. He is drawn as *ready to teach and ready to obey*; as *simple in affluence and majestic in adversity*.⁴⁴

⁴¹ *Good-natured Man*, Preface. Poems & Plays, Everyman's S. 131.

⁴² vgl. Poems & Plays. Introduction, S. XVII.

⁴³ «Here Cumberland lies, having acted his parts, The Terence of England, the mender of hearts; ... Everyman's S. 39 und Anm. 1.

⁴⁴ *Advertisement, Vicar of Wakefield*, Cunningham, vol. I, S. 295.

Es stellt sich zunächst heraus, dass der erste Satz über den Charakter des Pfarrers weder im positiven noch im negativen Sinne etwas aussagt. Es heisst nicht, dass der Held des Romans ein guter Pfarrer, Ehemann und Familienvater sei, sondern nur, dass er alle diese drei Charaktere in sich vereinige, welche an sich einen Schein der Grösse in sich trügen. Im Hinblick auf die vielen lächerlichen Eigenschaften des Pfarrers erscheint diese Bemerkung zum mindesten unangebracht und der Wert von «greatest» in solchem Zusammenhang beeinträchtigt. Umso mehr scheinen die weiteren Eigenschaften, die dem Pfarrer angeblich in lobendem Sinne zugesprochen werden, fehl am Platze: «ready to teach» und «ready to obey» sind nun an und für sich weder positive noch negative Eigenschaften, obschon in der Vorstellung «zu etwas bereit sein», doch etwas Positives enthalten ist, genau so wie in dem Superlativ «greatest» im vorhergehenden Satz. In dieser Weise wird das Gefühl erweckt, dass hier gute Eigenschaften des Pfarrers angedeutet würden. Die Ironie besteht nun darin, dass die scheinbar lobenden Ausdrücke «ready to teach» und «ready to obey» unweigerlich fragwürdig und lächerlich werden, wenn sie mit den näheren Umständen in Beziehung gebracht werden. Mit der Charakterisierung des Pfarrers als «ready to teach» verbindet sich sein pedantisches Wesen und im besonderen die hartnäckig-lehrhafte Art, mit der er sich in der «Whistonian controversy» hervortut. «Ready to obey» dagegen deutet ohne Zweifel auf seine schwache Stellung in der Familie, wo seine Gattin das Regiment führt. Mit der Wendung «as simple in affluence and majestic in adversity» ist nun die Zweideutigkeit und der Ton der leichten Ironie offenkundig, insofern als mit dem Adjektiv «simple» das Umspringen vom positiven «schlicht, einfach» zu der Bedeutung «einfältig, simpel» jederzeit möglich ist, und von diesem Moment an darf jedes Wort in Anführungszeichen gesetzt werden: «affluence», «adversity», diese Begriffe sind für die kleine Welt des Pfarrers zu hoch gegriffen und haben jene gleiche lächerliche Wirkung wie «parlour splendours» und «village statesmen» im *Deserted Village*⁴⁵. Da nun der Dichter selbst bereits seinen Helden mit verhüllter Ironie in ein lächerliches und beinahe verächtliches Licht gerückt hat, kann es nichts anderes

⁴⁵ *The Deserted Village*, Everyman's S. 29.

als eine durchtriebene Scheinheiligkeit und Verstellung sein, wenn er nun mit unschuldiger Miene die Frage stellt:

In this age of opulence and refinement how can such a character please?

Eine solche Art der Verstellung fällt umso mehr ins Gewicht, als sie im *Deserted Village* eine genaue Entsprechung hat. Auch dort ist in der Schilderung des glücklichen Zustandes im Dorfe ein ironischer Zug vorhanden, und der Dichter tut wiederum so, als ob er dafür nicht selbst die Schuld trage; der Widerstand, den er der Ironisierung entgegensetzt, ist auch hier gespielt:

Yes! let the rich deride, the proud disdain,
These simple blessings of the lowly train.⁴⁶

Dadurch aber, dass die Korrektur ironisch wirkender Aussagen selbst nicht echt ist, sondern wiederum ironisch genommen werden kann, ergibt sich eine unauflösliche Verwirrung. Es ist eben dieselbe Verwirrung und Richtungslosigkeit, wie sie von den Lebensverhältnissen des Dichters bekannt ist. Aber nur wenn die Ironie zu Ende gedacht wird, tut sich diese Abgründigkeit auf, die bereits im Zusammenhang mit der humoristischen Schichtung in Erscheinung getreten ist.⁴⁷ Die Ironie Goldsmith ist jedoch nie in diesem Sinne zwingend; im Gegenteil wird mit der ironisierenden Darstellung eine spielerische Leichtigkeit vorgetäuscht, die als eine grossartige aber auch gefährliche Verstellung und Ueberdeckung des Abgrundes bezeichnet werden muss. Mit Hilfe einer leichten Ironie, wie sie im *Advertisement* vorhanden ist, gelingt es dem Dichter, eine Sicherheit, Einheit und Harmonie vorzuspielen, die nur dem Scheine nach besteht. In einem ironischen Ausdruck, in welchem die Ironie nur latent vorhanden ist, sind in einer scheinbaren Einheit immer zwei mögliche Bedeutungen verdeckt. Im *Advertisement* lässt sich aber diese latente Ironie nicht nur nachweisen, sondern diese Stileigentümlichkeit zeigt sich hier im Prozess des Entstehens, und es tut sich so auf kleinstem Raume dar, was für das gesamte dichterische Schaffen Goldsmiths bis zu einem gewissen Grade als charakteristisch bezeichnet werden darf, jene Neigung zur Verstellung und Unehrllichkeit, die sogar die Echtheit seines Humors vorübergehend in Frage zu stellen vermag.

⁴⁶ *The Deserted Village*, Everyman's S. 30.

⁴⁷ vgl. S. 33.

Die einleitenden Sätze des *Advertisement* lassen im Gegensatz zu der im Zentrum stehenden Charakterisierung des Helden keinen ironischen Unterton erkennen:

There are a hundred faults in this thing, and a hundred things might be said to prove them beauties; but it is needless.

Die Dinge sind hier noch bei ihrem Namen genannt (faults, beauties) und die Relativität der Begriffswerte, welche in der leichten und latenten Ironie nicht klar zum Ausdruck kommt, ist hier offen bekundet. Im Unterschied zu der angeblich lobenden Schilderung des Charakters der Hauptgestalt, spiegelt sich hier die innere Unsicherheit und Standpunktlosigkeit des Dichters getreulich wider. Aber es kann auch hier schon ein Ton der Unehrlichkeit vernommen werden, insofern nämlich, als der Dichter sein Schwanken in der Bewertung der Dinge nicht offen zugibt, sondern dass er mit dem Mittel der Uebertreibung die Meinung aufkommen lässt, als handle es sich um einen nachlässig hingeworfenen, lächerlichen Gedankengang.

Dabei kann kein Zweifel darüber bestehen, dass dieser Satz, wie auch die übrigen Aussagen des *Advertisement* mit der grössten Berechnung abgefasst ist, geht es doch hier in erster Linie um den Effekt auf den Leser. Im Hinblick darauf wird in der Ankündigung des Romans eine Ordnung erstellt, die der tieferen Begründung entbehrt, und im besonderen die Gestalt des Helden in einer Weise dargelegt, die nicht das Wesentliche trifft und in diesem Sinne eine Irreführung ist. Das Gedankliche ist mit Rücksicht auf eine einheitliche und geschlossene Gesamtwirkung der Form zum Opfer gebracht, und es ist nur die durchschimmernde Ironie und eine Unbestimmtheit der Aussagen, die es verhindern, dass der Dichter angesichts der Inkongruenz seiner Ankündigung und des Gehalts des Romans nicht der Vorspiegelung falscher Tatsachen, wenn nicht gar der Lüge bezichtigt werden kann. Die enge Beziehung zwischen dem Werk des Dichters und seinem Wesen ist an dieser Stelle evident, ist doch bekannt, dass sich Goldsmith nicht davor scheute, sich zur Erreichung einer bestimmten Wirkung der Lüge zu bedienen.⁴⁸

⁴⁸ Johnson: «His desire of imaginary consequence predominated over his attention to truth. When he began to rise into notice, he said he had a brother who was

Wenn so im *Advertisement* alles darauf hindeutet, dass hier der Dichter Humor und Ironie eben so sehr wie das Inhaltliche im Hinblick auf den Effekt einsetzt, so wird damit klar, dass auf Grund der Tatsache, dass sich Goldsmith häufig eines humoristischen Stils bedient, keineswegs unmittelbar auf eine humoristische Weltanschauung geschlossen werden darf.

In der Tat ist denn auch nirgends nachgewiesen, dass Goldsmith in seinem Leben eine reine, totale humoristische Weltanschauung zur Schau getragen hätte. Sein Humor äussert sich in einem närrischen Gebaren, womit er sich in der Gesellschaft bemerkbar machen will. Wenn der totale Humorist auf die Zerstörung aller endlichen Werte ausgeht, so setzt Goldsmith den Humor ein, um eines solchen Wertes, nämlich des persönlichen Ruhms habhaft zu werden, den er in dieser Weise dank einer Veranlagung, in den Dingen das Lächerliche zu sehen, am schnellsten zu erringen vermag.

Die leichte Ironie, die überall da in seinem Werk zum Ausdruck kommt, wo er nicht durch eine Mittlerperson spricht, ist gerade ein Beweis dafür, dass es mit der Vernichtung der Endlichkeit nicht vollkommen ernst gemeint ist. Der Dichter wiegt sich bei allem noch in der geheimen Hoffnung, seine Ironie könnte nicht bemerkt werden und seine Aussagen in ihrem vollen Wert als bedeutend aufgenommen werden. Er versucht, im Stil einer latenten Ironie seine Unsicherheit zu verbergen und alle Möglichkeiten zu einer Uebereinstimmung und Harmonie mit dem Leben offen zu halten. Diese Haltung findet sich in seinem Werk an drei verschiedenen Stellen in eine formelhafte Wendung geprägt:

Heaven grant that they may be all the better for it this day three months.⁴⁹

Dieser Satz ist das Resultat einer kaum mehr zu überbietenden Verfeinerung der leicht ironisierenden und darum oft rätselhaften Ausdrucks-

Dean of Durham, a fiction so easily detected, that it is wonderful how he should have been so inconsiderate as to hazard it.» *Boswell* S. 159.

Johnson: «He was not an agreeable companion, for he always talked for fame.» *Boswell* S. 435.

⁴⁹ *Vicar of Wakefield*, Kap. XII, S. 60. Vgl. *Good-natured Man*; Croaker: «But God send we be all better this day three months.» 1. Akt, S. 142

Croaker: «but heaven send we be all better this day three months.» 5. Akt, S. 205.

weise, die jedoch oft nur dazu dient, eine innere Unsicherheit zu verbergen, so wie dies in den Worten des Pfarrers offen zugegeben wird:

This was one those observations I usually made to impress my wife with an opinion of my sagacity; for if the girls succeeded, then it was a pious wish fulfilled; but if anything unfortunate ensued, then it might be looked upon as a prophecy.⁵⁰

So wie der Pfarrer im *Vicar of Wakefield*, so lässt auch der Dichter alle Möglichkeiten offen. Er weist nicht mit der Schärfe des Witzes auf die Sinnlosigkeit der Welt hin, sondern er wahrt mit einer latenten Ironie den Schein der Ordnung und der Harmonie.

Wenn eine solche Uebereinstimmung einzig und allein im Hinblick auf den Effekt erzwungen wird, und wenn sich die Ausdrucksformen des Humors diesem Zweck bis ins letzte unterordnen, dann trägt das Werk Goldsmiths einen unverkennbaren Zug der Verstellung und der Anmassung.

Nun kann aber kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass sich der Dichter seiner Fehler und Schwächen, insbesondere seiner Veranlagung zur Verstellung und Unehrlichkeit vollkommen bewusst war. Sein Humor ist aber bei allen Bedenklichkeiten dermassen stark, dass der Dichter befähigt ist, diesen Charakterzug in seinen komischen Hauptgestalten in immer neuen Abwandlungen zur Darstellung zu bringen und ihn in dieser Weise dem Gelächter der Gesellschaft preiszugeben. Diese grossartige Ueberwindung erlaubt es, bei Goldsmith von einer eigentlichen humoristischen Grundhaltung zu sprechen, und diese als Ausgangsbasis für die folgende Untersuchung und Deutung des Komischen zu verwerten.

⁵⁰ *Vicar of Wakefield*, Kap. XII, S. 60.

DIE KOMISCHE SITUATION

Die Inszenierung des Komischen

Humor ist die Gabe, Menschen und Ereignisse in einem komischen Lichte zu sehen. Derjenige Dichter, der Komödien schreibt, weist sich damit über seinen Humor aus. Der Vorgang selbst, in dem er seine Gestaltung mit lächerlichen Zügen ausstattet, mag dabei in seinen Werken nicht ersichtlich sein. Vor allem ist dies dann der Fall, wenn die Komik hauptsächlich auf der sonderlichen Beschaffenheit der Charaktere beruht. Im besonderen Wesen der Gestalten ist hier das Lächerliche von Anfang an fixiert.

Im Werk Goldsmiths hingegen kann die humoristische Kraft des Dichters in hohem Ausmass in ihrem Wirken erfasst werden. Der Prozess der komischen Beleuchtung der Gestalten und Ereignisse ist zu einem grossen Teil im Werk selbst enthalten. Das Komische wird vor den Augen des Zuschauers inszeniert. In der Erscheinung dieser humoristischen Inszenierung des Komischen liegt wohl etwas von der Geheimnislosigkeit, welche die Dichtung der Aufklärungszeit im allgemeinen kennzeichnet. Nichts wird verborgen, und die Resultate können nachgerechnet werden. Im weiteren tut sich in diesem Phänomen wiederum der Wille des Dichters kund, in der Öffentlichkeit hervorzustechen und alles vorzuweisen, womit er sich Ruhm erwerben kann. Goldsmith behält nichts für sich.⁵¹ Schliesslich ist aber auch hier eine gewisse Verstellung und Irreführung von Seiten des Dichters nicht zu verkennen, indem die Komik der Situation weitgehend in den Vordergrund rückt und diejenige des Charakters, in der das wesentliche Anliegen Goldsmiths enthalten ist, in den Hintergrund drängt.

Die Inszenierung des Komischen ist nun einerseits in auffälliger Weise vom Dichter selbst vorgenommen, anderseits stellt er Gestalten in die Handlung, die in hohem Masse insofern Humoristen sind, als sie Personen und Ereignisse in ein lächerliches Licht rücken und mutwillige Streiche spielen. Vor einem solchen humorvollen Uebermut und Leichtsinn hat kaum jemand Bestand, und es wird so eine reine Situationskomik erzeugt, bei der die Umstände alles und die Charaktere wenig oder nichts beitragen.

⁵¹ Johnson: «... we may say of Goldsmith, it is a pity he is not knowing. He would not keep his knowledge to himself.» *Boswell*, S. 253.

Schon an Hand des *Vicar of Wakefield* ist gezeigt worden, wie an und für sich unglückliche Geschehnisse der humoristischen Erzählungsweise und Arangierung der Handlung zum Opfer fallen.⁵² Aber sogar die Hauptgestalt des Romans ist einem solchen Humor, der alles zur Zielscheibe macht, ausgesetzt. Der Pfarrer wird lächerlich, bevor sich sein Charakter in komischer Weise bemerkbar macht. Die Situationskomik befindet sich nicht nur am Rande, etwa in Verbindung mit Nebengestalten: sie greift vielmehr ins Zentrum vor. Sie bildet einen wichtigen Bestandteil sowohl des Romans wie der beiden Komödien, und immer dort, wo ihr Bereich merklich eingeschränkt ist, wie im *Good-natured Man*, fehlt die durchschlagende Wirkung der komischen Lust. Um die lächerliche Atmosphäre in seinen Werken zu bewahren, bedarf Goldsmith offensichtlich der Situationskomik.

Ein fast handgreifliches Versetzen von Personen in komische Situationen ist bereits im *Vicar of Wakefield* augenscheinlich, und zwar vor allem in Verbindung mit der Gestalt des Pfarrers. Die Technik der mutwilligen Inszenierung des Komischen tritt hier besonders stark in Erscheinung, weil es hier einen beachtlichen Widerstand zu überwinden gilt, nämlich insofern, als der Held nicht von Anfang an als komischer Charakter bezeichnet ist. Zudem hat der Pfarrer auch die Möglichkeit, seine eigene Lächerlichkeit durch das Mittel der Selbstironie herabzumindern und sich weitgehend dem Gelächter zu entziehen. Wenn es nun trotzdem gelingt, die Gestalt des Pfarrers gesamthaft in ein lächerliches Licht zu rücken, so beweist dies umsomehr die Kraft dieser grobschlächtigen Art des Humors. Es ist ein Humor, wie er von Tony Lumpkin zur Schau getragen wird. Nicht ohne Berechtigung bezweifelt Mr. Hardcastle, ob eine solche Freude am Spielen von Streichen als Humor bezeichnet werden könne:

Mrs. Hardcastle: Humour, my dear, nothing but humour. Come Mr. Hardcastle, you must allow the boy a little humour!

Mr. Hardcastle: I'd sooner allow him a horse-pond! If burning the footmen's shoes, frightening the maids, and worrying the kittens be humour, he has it.⁵³

⁵² z. B. die doppelte Entführung, vgl. S. 23.

⁵³ *She Stoops to Conquer*. Poems and Plays, Everyman's, 1. Akt, S. 218.

Mit ähnlicher Mutwilligkeit, wie Tony Lumpkin seine Streiche spielt, führt der Dichter den Pfarrer im *Vicar of Wakefield* in Situationen, in denen er lächerlich erscheinen muss, bevor sich sein Charakter in vollem Masse auswirkt. Mit aller Klarheit zeigt dies jene Episode, in welcher der Verkauf des zweiten Pferdes beschrieben ist.⁵⁴ Es handelt sich hier um die Wiederholung eines Ereignisses, nämlich des Pferdeverkaufs durch Moses, der seinerseits eine Quelle komischer Lust ist.⁵⁵ Alle Personen und Gegenstände, die mit diesem ersten Vorfall in Berührung gestanden haben, sind bereits mit einer latenten Komik behaftet. Wer immer auch mit ihnen in Verbindung kommt, der gerät in Gefahr, ohne sein eigenes Zutun lächerlich zu werden. In der Tat genügt ein einziger Satz, um die Komik des früheren Abenteuers wieder wachzurufen, wobei die Bezüge in allem überdeutlich betont sind:

... it was found that our *remaining horse* was utterly useless for the plough *without his companion*, and equally unfit for the road, as wanting an eye: it was therefore determined that we should dispose of him, for the purpose above mentioned, at the *neighbouring fair*; and to prevent *imposition*, that I should go with him myself.⁵⁶

Obschon die Umstände hier in wesentlichem Masse dafür verantwortlich sind, dass der Held schon lächerlich erscheint, bevor das Abenteuer nur begonnen hat, ist doch sein eigener Charakter nicht unwesentlich. Es tut sich schon hier eine enge Beziehung zwischen Situation und Charakter kund. Denn die Situation wird doch dem Pfarrer nicht eigentlich aufgedrängt, sondern er begibt sich darein als Folge eines Entschlusses seiner Familie (it was therefore determined), für den er mitverantwortlich ist. Im weiteren ist auch sein persönliches Verhalten auf der «neighbouring fair» wesentlich.

Damit ist schon angedeutet, dass die einzelne Episode und Situation, so selbstherrlich sie sich auch ausnimmt, doch meist nur ein Teil eines organischen Gebildes ist und sinnvoll in einen höhern Zusammenhang eingeordnet ist. Nur liegen die Dinge so, dass Beziehungen zum Ganzen oft zunächst nicht sichtbar werden. Wenn beim Verkauf des Pferdes durch den Pfarrer die Situation vor allem auf Grund ihrer langen, wohlvor-

⁵⁴ *Vicar of Wakefield*, Kap. XIV, S. 70 f.

⁵⁵ *Vicar of Wakefield*, Kap. XII, S. 60 f.

⁵⁶ *Vicar of Wakefield*, Kap. XIV, S. 70.

bereiteten Inszenierung im Vordergrund steht und mit dem Charakter des Helden in engster Verbindung ist, so wird aber an andern Stellen häufig der Zufall betont, durch den Personen, ohne ihr eigenes Wollen, dem Gelächter preisgegeben werden. Ohne eigenes Verschulden kommt der Pfarrer im zweiten Teil des Romans mit einer Schauspielertruppe in Berührung und wird in diesem Zusammenhang zufälligerweise zu einem Gegenstand der Belustigung:

By this time, the equipage of the strolling company was arrived at the village, which it seems, had been apprised of our approach, and was come out to gaze at us; for my companion observed that strollers always have more spectators without doors than within. I did not consider the impropriety of my being in such company, till I saw a mob gather about me.⁵⁷

Diese Episode ist indessen nur der Anlass zu einer weiteren komischen Situation, nämlich der Einladung von Seiten eines Dieners, der sich in Abwesenheit seines Arbeitgebers zum Herrn aufspielt.⁵⁸

So wie der Pferdeverkauf des Pfarrers sorgfältig vorbereitet wird, so erweist sich das lächerliche Gebaren des Helden im Hause Mr. Arnolds als Gast des Dieners als das Ergebnis einer wohlgedachten Inszenierung, wobei hier der Hauptakzent auf der Zufälligkeit liegt, durch die eine Person dem Gelächter ausgesetzt werden kann. Ein Zufall als die Ursache einer komischen Situation, eine komische Situation als Voraussetzung einer höheren Charakterkomik, dies ist eine der Grundkonstellationen in Goldsmiths Werk. Es ist dies unverkennbar der Niederschlag seiner eigenen Lebensauffassung, die den Sinn des Lebens nicht mehr ersieht und das Zufällige betont, einer Haltung, wie der Dichter sie selbst in seinem Werk formuliert hat:

Croaker: Life at the greatest and best is but a froward child, that must be humoured and coaxed a little till it falls asleep, and then all the care is over.⁵⁹

⁵⁷ *Vicar of Wakefield*, Kap. XVIII, S. 103.

⁵⁸ *Vicar of Wakefield*, Kap. XIX, S. 105 f.

⁵⁹ *Good-natured Man*, I. Akt, S. 144.

Dieser Ausspruch findet sich auch an anderer Stelle in Goldsmiths Werk, vgl. *Everyman's, Poems and Plays*, S. 144, Anmerkung.

Die kräftige Tendenz zur Erzielung eines komischen Effekts ohne Berücksichtigung des Ansehens der Person und ihrer Veranlagung und die Verlegung der Inszenierung des Komischen in die Handlung selbst ist so Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung und nicht nur eine blosse technische Eigentümlichkeit. So wie der Mensch von einem ihm nicht entsprechenden Schicksal verfolgt wird, so werden Goldsmiths Gestalten entsprechend seiner Haltung vom Zufall und merkwürdigen Umständen in eigentümliche Situationen getrieben. Ueberall dort, wo die komische Lust bei Goldsmith am grössten ist, werden die Personen mit harter Hand angepackt und nicht geschont, und überall dort, wo eine fast ängstliche Abstimmung der Ereignisse und Situationen im Hinblick auf den Charakter der Personen durchgeführt ist, ist ein Nachlassen der lächerlichen Wirkung festzustellen. Insbesondere gilt das für den *Good-natured Man*, wo am Anfang eine schonende Behandlung des Helden angestrebt ist:

Sir William: ... we must touch his weaknesses with a delicate hand. There are some faults so nearly allied to excellence, that we can scarce weed out the vice without eradicating the virtue.⁶⁰

Im Gegensatz zum *Good-natured Mann* steht in *She Stoops to Conquer* der Zufall und die Situation an erster Stelle, von der alles Weitere abhängig ist. Die Art und Weise, wie das Komische inszeniert wird, ist hier auch darum viel deutlicher, weil dafür eine besondere Gestalt auf die Bühne gebracht wird, der es obliegt, durch ihre mutwilligen Streiche andere Personen in komische Lagen zu versetzen; eine Funktion die im *Good-natured Man* von niemand ausgeübt wird, jedoch schon im *Vicar of Wakefield* zum Teil durch den Pfarrer übernommen worden ist. Dieser liebt es, wie Tony Lumpkin, gelegentlich einen Streich auszuführen, wobei nicht zu ermitteln ist, ob die höhere Absicht oder die Freude an der Handlung selbst wegleitend sei, so wenn er das Becken mit dem Gesichtswasser umstösst:

I therefore approached my chair by sly degrees to the fire, and grasping the poker as if it wanted mending, seemingly by accident overturned the whole composition, and it was too late to begin another.⁶¹

⁶⁰ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 138.

⁶¹ *Vicar of Wakefield*, Kap. VI, S. 31.

Während sich aber im *Vicar of Wakefield* derartige Streiche erst im Verlaufe des Geschehens zutragen, so wird *She Stoops to Conquer* mit einer frechen Posse Tony Lumpkins eingeleitet und die Handlung damit erst in Gang gesetzt. So wie der Pfarrer lächerlich wird durch den Umstand, dass er mit einer fahrenden Schauspielertruppe in Verbindung kommt, ebenso gelangen Marlow und Hastings als Fremdlinge in die geschlossene Gesellschaft eines Landgasthofes und fallen dem Uebermut Tony Lumpkins anheim.

Alles ist vom Dichter so eingerichtet, dass Marlow und Hastings der Komik ausgeliefert sind, sobald sie nur erscheinen. In der gemütlichen Atmosphäre des Wirtshauses fühlt sich der Einheimische geborgen und sicher. Gegenüber fremden Eindringlingen besitzt er ein angeborenes Misstrauen und eine kalte Gefühllosigkeit, in der Witz und Spott gedeihen. Nur schon dadurch, dass die beiden Londoner sind, sind sie verdächtig, denn aus der Stadt kommt alles Schlechte:

Mr. Hardcastle: In my time the follies of the town crept slowly among us, but now they travel faster than a stage-coach.⁶²

Dieselbe verächtliche Beurteilung des Londoners kommt in den Worten des Wirts zum Ausdruck:

Tony: Do they seem to be Londoners?

Landlord: I believe they may. They look woundily like Frenchmen.⁶³

So ist die Atmosphäre schon genügend vorbereitet, in der die beiden Londoner gründlich lächerlich erscheinen müssen, bevor sie auch nur im geringsten durch spezifische Charaktereigentümlichkeiten einen Anstoß zum Gelächter geben. Die Kleidung, die Rede, die Gebärde, all dies genügt, dass sie in der vorliegenden Situation komisch wirken. Diese wird noch dadurch gesteigert, dass Tony Lumpkin ihre missliche Lage vollkommen durchblickt und bis ins letzte auskostet. In dieser Situation unterscheiden sich Marlow und Hastings in ihrem Gebaren kaum von einander, obschon sie in bezug auf ihren Charakter von einander geschieden sind. Es geht hier ohne Zweifel um reine Situationskomik, in der sich der Charakter der Gestalten nicht auswirkt; diese zieht sich bis ins Haus Hardcastles

⁶² *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 217.

⁶³ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 225.

fort, denn es ist für Marlow und Hastings unmöglich, den Streich zu erkennen, den ihnen Tony spielt. Jedermann, der sich mit ihnen in diesem Irrtum befindet, muss sich unweigerlich in eine komische Situation begeben.

Reine Situationskomik aber ist das Kennzeichen der Farce, und darum ist *She Stoops to Conquer* schon mehrmals der Name einer eigentlichen Komödie abgesprochen worden.⁶⁴ Die komische Situation bedeutet aber in Goldsmiths Werk mehr als in irgend einer Farce, ist sie doch die konsequente Äusserung einer bestimmten Weltanschauung.⁶⁵ Im weiteren stellt sie nur eine Komponente dar, und hinter ihr versteckt sich die höhere Charakterkomik in eben der Weise, wie hinter dem flüssigen Stil des *Vicar of Wakefield* tiefe Probleme verborgen liegen.

Aber alle grösseren komischen Situationen in Goldsmiths Werk bedürfen nicht einer solchen Rechtfertigung, denn sie enthalten oft bedeutendere Fragen, als im Rahmen ihrer mutwilligen Inszenierung erwartet würde. Auch hier vermittelt der Dichter Wesentliches im Scheine humoristischer Unbefangenheit und Leichtigkeit.

⁶⁴ William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, S. 164, bezeichnet das Stück als «rather a sportive and whimsical effusion of the authors fancy, a delightful and delicately managed caricature than a genuine comedy.» Horace Walpole, *Letters*, S. 206: «Dr. Goldsmith has written a Comedy no, it is the lowest of all farces.»

⁶⁵ vgl. S. 47.

Die Thematik der komischen Situationen

Die längeren komischen Episoden im *Vicar of Wakefield* und die breit angelegten komischen Situationen in den beiden Lustspielen werfen aber nicht irgendwelche Probleme auf. Es wird in ihnen vielmehr ein gemeinsames Hauptthema abgewandelt. Dieses lässt sich, wenn diese Erkenntnis richtig ist, an Hand der Betrachtung einer besonders ergiebigen Stelle erschliessen. Auf Grund der Ausführung des Themas, der Thematik, soll auf das allen komischen Situationen Gemeinsame geschlossen werden. Der Vergleich mit andern lächerlichen Episoden soll dabei zu einer ständigen Ueberprüfung der Ergebnisse benützt werden.

Eine besonders hervorstechende komische Situation ist diejenige, die sich als Folge des Irrtums ergibt, in dem sich Marlow und Hastings befinden, da sie das Haus Hardcastles erreichen.⁶⁶ Die Vorbereitung dieser Szene nimmt einen verhältnismässig breiten Raum ein, und sie fällt auf Grund ihrer Position am Ausgangspunkt der Handlung besonders stark ins Gewicht. Im weiteren wird die Bedeutung dieser Episode noch dadurch unterstrichen, dass sie auf ein eigenes Erlebnis des Dichters zurückgehen soll.⁶⁷

Es ist hier nicht unwichtig, dass es ein Missverständnis ist, das, von Tony Lumpkin mutwillig in die Wege geleitet, den Anstoss zu einer komischen Situation gibt. Zwar bedient sich Goldsmith damit eines Mittels, das im Lustspiel schon immer verwendet worden ist, und *She Stoops to Conquer* ist zu seiner Zeit auch nicht die einzige Komödie, in der ein solcher Irrtum, eine Unkenntnis des wahren Sachverhaltes, die Ursache einer ganzen Kette von lächerlichen Ereignissen ist. *The Clandestine Marriage*, eine Komödie, die sich mit den Lustspielen Goldsmiths auch mit Rücksicht auf ihre Gegensatzstellung zum rührenden Lustspiel verbindet, fusst auf ähnlicher Grundlage.⁶⁸ Denn die meisten komischen Situationen ergeben sich einzig

⁶⁶ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 231 f.

⁶⁷ «This was the recollection of a trick played upon Goldsmith himself in his youth. Inquiring at Ardagh, with boyish importance, for the 'best house' (i. e. inn) he was directed by a practical joker to the residence of the local magnate, Squire Featherstone.» *Poems and Plays*, Anmerkung 2, S. 228.

⁶⁸ *The Clandestine Marriage*, Colman & Garrick. 1766. *Plays of the 18 th century*, Everyman's, S. 273 f.

und allein aus dem Umstande, dass die Heirat zwischen Lovewell und Fanny den übrigen Personen der Handlung nicht bekannt geworden ist.

Bei Goldsmith nehmen allerdings Missverständnis, Irrtum, Nichterkennen nicht nur in einem einzigen Werk auffällig viel Raum in Anspruch, sondern sie stehen vielmehr fast durchwegs am Ausgangspunkt der vielen komischen Geschehnisse, von denen die Handlung erfüllt ist. Freilich hängt dies oft weitgehend mit der Gestaltung der Charaktere zusammen, denn die Menschen Goldsmiths sind, wie sich noch zeigen wird, dem Missverstehen und dem Irrtum besonders anfällig. Die Trennung von Situations- und Charakterkomik, die ohnehin nie ganz scharf durchgeführt werden kann, wird somit oft illusorisch. Die Situationskomik darf aber in Goldsmiths Werk doch mit vollem Recht von derjenigen des Charakters gesondert werden, denn der spezifische Charakter der Personen verliert oft dadurch an Bedeutung und Gewicht, dass mehrere Gestalten verschiedener Wesensart einem gleichen Irrtum zum Opfer fallen.

Es sind nicht weniger als drei Gestalten, Moses, Mr. Flamborough und der Pfarrer, die in dem «reverend looking man», Jenkinson, den Betrüger nicht erkennen, abgesehen von den vielen Ungenannten, die ihm schon zum Opfer gefallen sein müssen.⁶⁹ Eine ganze Menschenmenge ist im ungewissen, ob der Pfarrer ein wirklicher Vertreter der Kirche sei oder nur als Schauspieler diese Rolle spiele.⁷⁰ Nicht nur der Pfarrer, sondern auch der in seiner Begleitung stehende Schauspieler hält einen Diener für den Herrn des Hauses.⁷¹ Mr. und Mrs. Croaker, Miss Richland und Honeywood sehen in dem Hochstapler Lofty eine einflussreiche Persönlichkeit, in die sie alle ihr Vertrauen setzen.⁷²

In all diesen Fällen liegt das Fehlurteil nicht so sehr in dem individuellen Charakter der Personen begründet als in den äussern Umständen. Wie schon im *Citizen of the World*, wo Altangi als eine feste Grösse durch Veränderung der Umgebung zu immer neuen voreiligen Aeusserungen verführt wird, so wird auch in der späteren Periode in Goldsmiths Schaffen ein grosser Teil der Komik durch ein geschicktes Schalten und Walten

⁶⁹ *Vicar of Wakefield*, 1. und 2. Pferdeverkauf, Kap. XII, S. 61 f., Kap. XIV, S. 70 f.

⁷⁰ *Vicar of Wakefield*, Kap. XVIII, S. 103.

⁷¹ *Vicar of Wakefield*, Kap. XIX, S. 105 f.

⁷² *Good-natured Man*.

mit szenischen Mitteln erzielt. Die Hervorrufung von Missverständnissen und Fehltritten bedarf hier aber noch größerer und stärkerer Mittel als im *Citizen of the World*, denn es kann nirgends mehr eine so vollkommene Unkenntnis der englischen Verhältnisse vorausgesetzt werden wie beim Chinesen und Weltbürger Altangi. Auf welchem Wege ein Missverstehen auch immer in Szene gesetzt wird, seine Funktion bleibt doch in jedem Falle die gleiche: es bewirkt eine Vertauschung verschiedener Werte und schafft so auf kleinem Raume ein humoristisches Weltbild, wobei dieses freilich nicht die Folge eines freien Entschlusses, eines Emporschwingens auf einen erhabenen Standpunkt ist, sondern durch die Umstände den beteiligten Personen ohne ihr Wohlwollen und Bewusstsein aufgezungen wird.

Die Tatsache, dass das Missverständnis, der Irrtum, das Fehltritt als Ursache der meisten komischen Episoden und Situationen erscheint und der Dichter so eine ganz besondere Technik zur Erzielung der Komik in den Vordergrund stellt, erhält noch eine tiefere Bedeutung, wenn die Werte selbst, die als Folge davon einer Verwechslung zum Opfer fallen, schärfer ins Auge gefasst werden.

Indem Marlow und Hastings das Haus Hardcastles mit einem Wirtshause verwechseln, setzen sie sich unbewusst in ihrem Verhalten und in ihren Urteilen über eine soziale Ordnung hinweg. Die Art und Weise, in der sie Mr. Hardcastle behandeln, ist unter den Voraussetzungen, wie sie die beiden Ankömmlinge auf Grund der Aussagen Tony Lumpkins als gesichert betrachten dürfen, durchaus natürlich und gerechtfertigt. Im Wirtshause gelten nach allgemein gültiger Auffassung andere Regeln als im Hause eines Gastgebers. Im besonderen ist der Beruf des Wirtes eine soziale Erscheinung, bei der die persönlichen Eigenschaften und Gefühle nicht in Rechnung gezogen werden. Seine Person wird grundsätzlich nicht vollwertig genommen; obschon er kraft seines Berufes im Mittelpunkt der menschlichen Gemeinschaft steht, bleibt er ein Aussenseiter, er wird nicht als «gentleman» betrachtet und deshalb nicht als solcher behandelt:

Hastings (aside): I see this fellow wants to give us his company, and forgets he's an innkeeper, before he has learned to be a gentleman.⁷³

⁷³ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 235.

Dadurch dass sowohl Hastings und Marlow auf der einen Seite und Hardcastle auf der andern im Rahmen ihres Irrtums mehr oder weniger vernünftig handeln und sich daraus ein Unsinn ergibt, richtet sich das Gelächter, das durch diese komische Situation hervorgerufen wird, gegen die sozialen Einrichtungen und Konventionen. Der Dichter tendiert darauf, dass der Charakter der Gestalten, zumal derjenige Marlows und Hastings, weitgehend in den Hintergrund tritt und auch bei Hardcastle die eigene Schuld und das eigene Verhalten nicht stark ins Gewicht fällt und darum die menschlichen Einrichtungen an sich in einer fragwürdigen und lächerlichen Beleuchtung hervortreten. Die Inszenierung des Komischen erweist sich in solchem Zusammenhang nicht nur als ein harmloses Schalten und und Walten, sondern auch als eine fast perfide Arrangierung der Umstände mit dem Zweck, eine Verwirrung und Unsicherheit anzustiften, die weder im Charakter noch im Willen der betroffenen Gestalten liegt. Die Menschen in Goldsmiths Werk werden einem mutwilligen Schicksal ausgeliefert, und es verkündet sich so inmitten ausgelassenster Komik eine fatalistische Weltanschauung wie sie auch in dem Gang der Handlung des *Vicar of Wakefield*, der zu einem guten Teil durch Schicksalsschläge bestimmt wird, mit unverkennbarer Deutlichkeit zum Ausdruck kommt.

Das peinliche Beachten der sozialen Rangordnung führt bei der Verwechslung von Hardcastles Haus mit einem Wirtshaus zum Verhängnis und zur Lächerlichkeit, lange bevor der Charakter in wesentlichem Ausmasse in Erscheinung tritt. Dies ist mit aller Deutlichkeit klargestellt. Marlow und Hastings reden von Hardcastle in einem verächtlichen Tone, lange bevor er dazu auf Grund seines Verhaltens Anlass dazu gibt:

Marlow: Pshaw! this fellow here to interrupt us.⁷⁴

Das Benehmen Hardcastles ist in erster Linie darum lästig für sie, weil sie es für einen Wirt nicht für angemessen halten, es stellt sich ihnen als Anmassung dar, weil ein Wirt sich nicht in ihre privaten Angelegenheiten zu mischen hat. Wenn Hardcastles Anekdoten vom Duke of Malborough und Prince Eugene an und für sich durch ihre mehrmalige Wiederholung lächerlich werden, so ist der Hauptanstoß des Gelächters bei Marlow und Hastings die Diskrepanz, die sich ihnen auftut, wenn ein Wirt in familiärer

⁷⁴ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 233.

Art von Fürsten spricht. Es liegt hier allerdings eine enge Verknüpfung von Situations-, Charakterkomik und Kritik an der Gesellschaftsordnung vor. Der Zuschauer ist gezwungen, mit seinem Gelächter, welches aus der komischen Situation zu erklären ist, die Marotte Hardcastles, immer dieselben Anekdoten zu erzählen, sowie den Unsinn der gesellschaftlichen Stufenordnung zu geisseln. Diese Verkettung verschiedener Elemente, die den Zuschauer zwingt, sein Lachen gegen Dinge zu richten, die er im Grunde genommen nicht antasten möchte, ist für Goldsmiths Werk charakteristisch, und es steht wohl damit im Zusammenhang, dass sich Walpole zu einem so scharfen Protest gegen *She Stoops to Conquer* erhoben hat.⁷⁵

Es wird später noch zu untersuchen sein, inwiefern das Werk Goldsmiths die gesellschaftliche Ordnung in Frage stellt und ob diese gesamthaft gefährdet wird. Jedenfalls spielt das soziale Element nicht nur bei der Verwechslung von Gastgeber und Wirt zur Erzeugung des komischen Gelächters eine ausschlaggebende Rolle. Die Verbindung dieser Szene mit andern komischen Episoden ist so eng, dass sie an Hand einzelner Elemente, aus denen sie sich zusammensetzen, aufgezeigt werden kann.

Weil Marlow und Hastings in Hardcastle einen Wirt sehen, ist für sie seine Persönlichkeit von untergeordneter Bedeutung. Dies kommt dadurch klar zum Ausdruck, dass sie sich nicht bemüssigt fühlen, ihn bei seinem Namen zu nennen. Er ist für sie «this fellow»:

Marlow: Pshaw! this *fellow* here to interrupt us.⁷⁶

Marlow: So this *fellow*, in his Liberty Hall...⁷⁷

Hastings: I see this *fellow* wants to give us his company...

Marlow: A very impudent *fellow* this!⁷⁸

Es erscheint ihnen in ihrem Irrtum gemäss den gesellschaftlichen Konventionen auch unangebracht, wenn Mr. Hardcastle sie immer ausdrücklich mit ihrem Namen anspricht. Der Name ist für sie, da es sich nicht um ein persönliches Verhältnis, sondern um eine Beziehung im Rahmen einer gesellschaftlichen Einrichtung handelt, nicht relevant. Wenn Marlow und Hastings sich dem Wirt vorstellen würden und sich um seinen Namen

⁷⁵ Horace Walpole, *Letters*, S. 206.

⁷⁶ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 233.

⁷⁷ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 235.

⁷⁸ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 235.

bekümmern würden, so wäre ihr Verhalten im Rahmen der Voraussetzungen, wie sie von Tony Lupkin geschaffen sind, lächerlich, genau so wie das Benehmen Honeywoods komisch ist, wenn er die Gerichtsdieners als Gentlemen behandelt und auf ihre soziale Stellung und ihre Tätigkeit keine Rücksicht nimmt. Dies wird auch hier dadurch deutlich gemacht, dass Honeywood sich nach dem Namen des Gerichtsdieners erkundigt:

Honeywood: Without all question, Mr. — I forget your name, sir?

Bailiff: How can you forget what you never knew? he, he, he!

Honeywood: May I beg leave to ask your name?

Beiliff: Yes, you may . . . ⁷⁰

Honeywood erkennt die gesellschaftliche Ordnung auch dann, wenn er die Gerichtsdieners in respektable Kleider steckt und sie als Offiziere ausgibt. ⁸⁰

Die Diskrepanz zwischen äusserem Schein und eigentlichem Wesen, die wie hier mit Bezug auf die soziologische Ordnung dargestellt ist, erweist sich als das eigentliche Thema der meisten komischen Situationen auch im *Vicar of Wakefield*. Die Szene, in welcher sich ein Diener als Herr aufspielt ist bereits erwähnt worden und stellt ein besonders ausgeprägtes Beispiel dar. Der Drang nach höherer sozialer Stellung, nach äussern, materiellen Werten ist bei der Familie Primrose, insbesondere bei der Gattin des Pfarrers, ein hervorstechender Zug und Anlass vieler lächerlicher Ereignisse, worunter vor allem die missglückte Prozession zur Kirche ⁸¹, das überdimensionierte Porträt der Familie ⁸², die *Fudge Scene* ⁸³ als Quellen der komischen Lust zu rechnen sind.

Dadurch dass die meisten komischen Szenen in Goldsmiths Werk sich ähneln und das gleiche Thema, oft in derselben Weise, abwandeln, erhält dieses zwar einerseits besonderes Gewicht, anderseits ist jedoch damit auf eine gedankliche Beschränkung hingewiesen, die für Goldsmith charakteristisch ist; es ist in diesem Zusammenhang nur an seine häufige Verwendung von fremden Quellen in den Werken seiner Frühzeit ⁸⁴ und

⁷⁰ *Good-natured Man*, Bailiff-Scene, 3. Akt, S. 165.

⁸⁰ *Good-natured Man*, Bailiff-Scene, 3. Akt, S. 166 f.

⁸¹ *Vicar of Wakefield*, Kap. X, S. 53.

⁸² *Vicar of Wakefield*, Kap. XVI, S. 84.

⁸³ *Vicar of Wakefield*, Kap. XI, S. 56.

⁸⁴ vgl. Diss. Blum, *Oliver Goldsmith*.

an seine kompilatorische Arbeit zu erinnern, sowie auch an seine persönliche Unwissenheit.⁸⁵ Die Problemstellung in den komischen Situationen bleibt dieselbe und weist auf keine Entwicklung hin. Neue Aspekte ergeben sich indessen, wenn die einzelnen Situationen als Teile der Handlung und im Hinblick auf die Spannungserzeugung betrachtet werden.

⁸⁵ Johnson: «His genius is great, but his knowledge is small». *Boswell* S. 253.

Die Technik der Spannungserzeugung

Der Umstand, dass sich im Werk Goldsmiths überall einzelne Episoden und komische Situationen von der Handlung gesondert betrachten lassen, spiegelt die Neigung des Lustspiels wider, sich in verschiedene lächerliche Szenen aufzulösen. Nun ist aber zugleich bereits festgestellt worden, dass solche Teile thematisch wesentlich sind und sie nur schon in diesem Sinne dermassen auf das Ganze Bezug haben, dass der Zusammenhang der Handlung nicht ernstlich gefährdet ist. Es geht schon daraus hervor, dass sich hier der Gegensatz, der in den Begriffen von komischer Entspannung und dramatischer Spannung liegt und sich dem Lustspiel-dichter als ein oft schwer zu lösendes Problem entgegenstellt, nicht scharf hervorhebt.⁸⁶ Dank dem ambivalenten Wesen des Dichters, der auflösenden Tendenz seines Humors auf der einen Seite und dem Willen zu einem Gesamteffekt auf der andern, bedeutet das Problem des Lustspiels für ihn keine zusätzliche Denkarbeit. Es gestattet ihm im Gegenteil, seinen eigenen Konflikt unmittelbar in die Dichtung zu projizieren, ohne dass er mit Gesetzen der Poetik in Auseinandersetzung gerät, während ihm seine Fähigkeit zur Uebertünchung von Gegensätzen zu einer wirkungsvollen Koordinierung von komischer Entspannung und dramatischer Spannung verhilft.⁸⁷

Eine Betrachtung der gattungsmässigen Entwicklung in Goldsmiths dichterischer Tätigkeit hat ergeben, dass der Zug von der losen Form zur konzentrierten, spannungsgeladenen unverkennbar ist⁸⁸. Von Anfang an ist der feste Wille des Dichters zu verspüren, einzelne Teile zu einander in Beziehung zu setzen und einen Zusammenhang zu erstellen. Der *Citizen of the World* ist bereits ein Beispiel dafür, sind doch die einzelnen Briefe durch die Gemeinsamkeit des Verfassers miteinander verbunden. Der Wille des Dichters zur Zusammenraffung der Teile geht dabei oft an den Tatsachen vorüber und es wird eine Einheit vorgetäuscht, die noch nicht vorhanden ist. Anzeichen dafür sind im *Advertisement* zum *Vicar of*

⁸⁶ vgl. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, S. 204 f.

⁸⁷ vgl. Die Scheinharmonie des ironischen Stils, S. 34 f.

⁸⁸ vgl. Das Problem der poetischen Gattung, S. 13 f.

Wakefield festgestellt worden⁸⁹. Weil Goldsmith ständig befürchtet, dass der Zusammenhang der Episoden in der Handlung nicht genügend klar zum Ausdruck komme, ist er darauf bedacht, die Unselbständigkeit und Funktionalität der Teile hervorzuheben und die Richtung, in der sich die Ereignisse bewegen sollen, anzugeben. Damit aber sichert er sich für sein Werk die erforderliche Spannung, ohne dass die einzelne Episode wesentlich an Durchschlagskraft verliert⁹⁰. Die Spannung wird dabei oft so erzeugt, dass durch eine fast unmissverständliche Andeutung der Punkt, auf den eine Reihe von Ereignissen hinführen, zum voraus fixiert wird, womit freilich jeder Zweifel über den Verlauf der Handlung vorweggenommen ist, anderseits aber gleichzeitig die Funktion und der Beitrag der Episoden zum Ganzen von Anfang an ersichtlich wird.

Goldsmith scheut keineswegs vor der Anwendung grober Mittel der Andeutung zurück, wenn dadurch die Gesamtwirkung erhöht werden kann. So wird im *Vicar of Wakefield* die Bedrohung, die den beiden Töchtern der Familie Primrose von Seiten Mr. Thornhills erwächst, schon früh in auffälliger Weise dargelegt und der Leser so in Erwartung des tatsächlichen Eintreffens des Unglücks, der Entführung der Olivia, in Spannung gehalten:

This gentleman (Mr. Thornhill) he described as one who desired to know little more of the world than its pleasures, being particularly remarkable for his attachment to the fair sex. He observed that no virtue was able to resist his arts and assiduity, and that scarce any farmer's daughter within ten miles round but what had found him successful and faithless.⁹¹

Ein weiter Bogen ist mit diesem Hinweis über den ersten Teil des Romans gespannt, durch den die verschiedenen Episoden zusammengehalten werden und auf einen Punkt hin gerichtet sind. Mit der Entführung der Olivia ist dieser mehr oder weniger erreicht, und es droht insofern eine Entspannung, als die Erwartung des verhängnisvollen Ereignisses nun hinfällig geworden ist. Die Handlung hat sich, so wie sie angedeutet worden ist, weitgehend erfüllt, und sie muss erneut ange-

⁸⁹ vgl. S. 38 f.

⁹⁰ «Spannung wird von der Unselbständigkeit der Teile ausgelöst.» Staiger, *Grundbegriffe*, S. 166.

⁹¹ *Vicar of Wakefield*, Kap. III, S. 13.

trieben werden. Dadurch, dass sich der Pfarrer auf eine mühselige Wanderschaft begibt mit der Absicht, seine Tochter ihrem Entführer zu entreissen, ist zwar ein Ziel gesteckt und damit wiederum für Spannung gesorgt. Es ist aber charakteristisch, dass er dieses Ziel sehr früh erreicht. In dem Augenblick, da der Pfarrer seine Tochter aufgefunden und mit erfüllter Mission zu Hause anlangt, sinkt die Spannung wiederum auf den Nullpunkt herab. Die Bewegung, in der sich das Geschehen befunden hat, flaut mit dem Ende der unruhigen Wanderschaft des Pfarrers ab. Eine Periode der Ruhe scheint zu folgen, die mit der Stille der Nacht, in der der Pfarrer sein Haus erreicht, unterstrichen wird:

It was now near midnight that I came to knock at my door; all was still and silent.⁹²

Was sich hier anhand des *Vicar of Wakefield* herausstellt, gilt aber auch für die Komödien. Auch dort versucht der Dichter zwar, die Spannung von Anfang an über eine grosse Strecke hin hochzuhalten, und immer wieder geschieht es aber, dass sich das Geschehen vorzeitig zu erfüllen droht und es erneut in Bewegung gesetzt werden muss. Der Wille des Dichters, die Einheit der Handlung dadurch sicherzustellen, dass zu Beginn eine dermassen grosse Spannung erzeugt wird, dass sie bis ans Ende durchhält, ist überall unverkennbar. Oft bleibt es jedoch bei einer blossen Bekundung des Willens, und immer dort, wo das Ziel und der Sinn des Geschehens allzu deutlich ausgesprochen ist, hält Goldsmith nicht, was er verspricht. Dies ist nirgends so sehr der Fall wie im *Good-natured Man* und darf wohl mit als ein Grund dafür genannt werden, dass sich dieses Stück im Gegensatz zu *She Stoops to Conquer* auf der Bühne nicht halten können.

Nirgends wie im *Good-natured Man* wird das Programm so klar bekannt gegeben, das im Stück zur Ausführung gelangen soll. Sir William Honeywoods Absicht, Honeywood die Gefahren seiner allzuweit gehenden Gutmütigkeit und Grossmut erkennen zu lassen und ihn dadurch zu heilen, wird nicht nur flüchtig umrissen, sondern bis in die Einzelheiten des Vorgehens mitgeteilt:

⁹² *Vicar of Wakefield*, Kap. XXII, S. 142.

Sir William: Now, my intention is to involve him in fictitious distress, before he has plunged himself into real calamity. To arrest him for that very debt, to clap an officier upon him, and then let him see which of his friends will come to his relief.⁹³

Dieser Plan beeinflusst jedoch das Geschehen in nur geringem Masse. Im ersten und zweiten Akt geschieht zunächst nichts, das mit ihm in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen würde, steht doch hier der Kreis um Croaker im Mittelpunkt. Die Kraft, die mit der Bekanntgabe des Planes von Sir William im Hinblick auf eine Spannungserzeugung aufgewendet wird, verpufft ins Leere. Erst im dritten Akt wird mit der Bailiff-scene die zu Beginn konzipierte Haupthandlung wieder aufgenommen. Aber die gesamte Konzeption zerfällt ins nichts, indem Miss Richland ihrem Freunde aus der Not hilft und ihm die Schulden bezahlt. Diese Wendung der Dinge ist vollkommen unerwartet:

Sir William: For Miss Richland to undertake setting him free, I own, was quite unexpected. It has totally unhinged my schemes to reclaim him.⁹⁴

Dadurch, dass der grossangelegte Plan zunichte gemacht wird, der Zusammenhang der Teile gefährdet und das Endziel, auf das die Handlung zustreben sollte, unklar wird, erwächst dem Dichter die Aufgabe, das ins Stocken geratene Geschehen auf irgend eine Weise weiter zu treiben und ein neues Ziel ins Auge zu fassen.

Weder im *Vicar of Wakefield* noch im *Good-natured Man* bemüht sich der Dichter, nachdem die erste Triebkraft der Handlung erlahmt ist, ein zweites Mal den Versuch zu wagen, den Rest des Geschehens unter Verwendung einer unmissverständlichen Andeutung oder durch Verkündung eines Planes in einem gewaltigen Bogen zu überspannen. Er zieht ein episodensartiges Fortschreiten und eine Spannungserzeugung, die nur auf kurze Distanz wirksam ist, vor. Damit hängt es zusammen, wenn in der zweiten Hälfte und besonders gegen den Schluss hin sowohl im Roman als auch in den beiden Komödien sich eine Anzahl kleinerer Ereignisse aufeinander folgen, von denen zwar das eine das andere bedingt und in diesem Sinne auf das Ende hin arbeitet und an der Lösung mitheteiligt ist, die aber doch nicht organisch aus dem Geschehen herauswachsen. Jeden-

⁹³ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 138.

⁹⁴ *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 171.

falls bekundet sich mit ihnen deutlich die Absicht des Dichters, die Handlung um jeden Preis in Gang zu halten, bis die von der Tradition bestimmte Länge, im Falle der Komödien fünf Akte, erreicht ist.

Jedesmal, wenn die Handlung stillstehen will, wird sie mutwillig angetrieben, wobei wenig darauf Rücksicht genommen wird, ob solche Triebkräfte sich im Rahmen der Glaubwürdigkeit bewegen. Genau in dem Augenblick, da der Pfarrer sein Heim erreicht, nachdem er seine Tochter aufgefunden hat, schlagen die Flammen aus dem Hause:

It was now near midnight that I came to knock at my door; all was still and silent; my heart dilated with unutterable happiness, when, to my amazement, I saw the house bursting out in a blaze of fire, and every aperture red with conflagration.⁹⁵

Es ergibt sich hier der Eindruck, als ob die Feuersbrunst dadurch ausgelöst würde, dass der Pfarrer an die Türe klopfe. Es ist damit ein Zusammenhang erstellt, der in seinem Unsinn eine lächerliche Wirkung hat. Der Unsinn, wie er im Erstellen von Zusammenhängen, die Unzusammengehöriges vereinigen, zum Ausdruck kommt, kann zwar einerseits den komischen Effekt erhöhen, anderseits aber auch die Gesamtwirkung herabsetzen. Das letztere trifft ein, wenn die Grundkonzeption eines Stückes so wie diejenige des *Good-natured Man* als ernst erscheint und Anspruch auf einen Sinnzusammenhang erhoben wird.

Nur dadurch, dass in *She Stoops to Conquer* ein solcher Anspruch nicht erhoben wird und Tony Lumpkin als Spassmacher und Humorist die Handlung in Gang setzt, ordnen sich hier die unglaublichsten Abenteuer, wie die nächtliche Fahrt Mrs. Hardcastles und Miss Nevilles in den Zusammenhang ein.⁹⁶ Ueberhaupt weiss es Goldsmith in seiner zweiten Komödie so einzurichten, dass seine Schwächen in der dramatischen Komposition, insbesondere seine Unfähigkeit, die Spannung über eine längere Strecke hinweg hochzuhalten, sich nicht in negativem Sinne auswirken.

Die Zeitdauer der Handlung ist in *She Stoops to Conquer* auf ein Minimum herabgesetzt. Dies wirkt sich von Anfang an im Sinne einer erhöhten Spannung aus, muss sich doch die verworrene Lage, die durch

⁹⁵ *Vicar of Wakefield*, Kap. XXII, S. 142.

⁹⁶ *She Stoops to Conquer*, 5. Akt, S. 279 f.

Missverständnisse und den komplizierten Charakter des Helden entsteht, innerhalb weniger Stunden klären und eine Lösung ermöglichen. Zudem gestattet es hinwiederum nur diese rigorose zeitliche Beschränkung, dass ein einziges Missverständnis genügt, um von Anfang bis zum Ende ein zureichendes Mass an Spannung sicherzustellen.

Freilich droht auch hier verschiedentlich die Gefahr einer vorzeitigen Auflösung der Verwirrung, womit eine vollständige Entspannung eintreten müsste, weil alle Ereignisse auf Verwechslung, Missverständnis und Irrtum aufgebaut sind. Bereits im 2. Akt entspannt sich die Lage insofern, als Hastings durch Miss Neville über den wahren Sachverhalt aufgeklärt wird, und nur durch einen Entschluss der beiden, dessen Begründung reichlich sonderbar anmutet, kann der Irrtum, der durch Tony Lumpkin erzeugt worden ist, für das weitere Geschehen ausgebeutet werden:

Hastings: In the meantime, my friend Marlow must not be let into his mis take. I know the strange reserve of his temper is such that if abruptly informed of it, he would instantly quit the house . . .⁹⁷

Die Verbindung ist äusserst schwach und die Hand des Dichters, der einzelne Teile im Hinblick auf eine maximale Wirkung zusammensetzt, fühlbar. Die Schwäche dieses Scharniers tritt aber weniger deutlich in Erscheinung, weil es in unauffälliger Weise angebracht ist. Im Gegensatz zur plumpen Ankündigung des folgenden Geschehens, wie das mit der Bekanntgabe von Sir Williams Plan geschieht,⁹⁸ ist hier der Ausblick auf das Folgende nur in Form einer Frage gegeben:

Miss Neville: But how shall we keep him in his deception? Miss Hardcastle is just returned from walking; what if we still continue to deceive him? —⁹⁹

Unglaublich Erscheinendes, sonderbare Einfälle werden nicht mehr im Tone des Ernstes dargelegt, es wird nicht ein Anspruch auf einen tieferen Sinn erhoben, wo keiner vorhanden ist. Auch ist das weitere Geschehen nur flüchtig angedeutet und der Hinweis nicht bis in Einzel-

⁹⁷ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 240.

⁹⁸ *The Good-natured Man*, 1. Akt, S. 138.

⁹⁹ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 240.

heiten präzisiert, wodurch die Spannung oft eher herabgemindert wird, indem sich eine allzugrosse Klarheit und Geheimnislosigkeit verbreitet.

Es stimmt indessen vollkommen mit der humoristischen Grundhaltung des Dichters überein, wenn er zunächst zwar versucht, mit dem Mittel der Andeutung und vorzeitigen Erklärung des Kommenden auf die Unselbständigkeit der Teile hinzuweisen und damit Spannung zu erzeugen, anderseits jedoch immer mehr dazu neigt, die Verbindung der komischen Ereignisse selbst in ein lächerliches Licht zu rücken. Mit dieser Technik der Spannungserzeugung, die in *She Stoops to Conquer* in grösserem Ausmasse als in den vorangehenden Werken durchgeführt ist, ist es Goldsmith gelungen, den Gegensatz zwischen dramatischer Spannung und komischer Entspannung weitgehend aufzuheben, wobei allerdings das Gewicht auf die Seite des Lächerlichen verlagert wird.

Dadurch, dass Goldsmith in der Anordnung der komischen Situationen, aus denen sich die Handlung zusammensetzt, auf einen tiefern Sinnzusammenhang verzichtet, läuft er Gefahr, dass das Geschehen lediglich den Eindruck eines geschickt arrangierten, mechanischen Vorgangs erweckt. Zwar erhöht diese Mechanisierung des Lebens die lächerliche Wirkung, aber die Unwirklichkeit und Unglaubwürdigkeit steht doch einem Appell an tiefere Schichten im Menschen entgegen, wie ihn Goldsmith mit seinem Werk, insbesondere mit seinen Gestalten, bei aller Unverbindlichkeit des Humors zweifellos erstrebt. Durch eine enge Verquickung von Situation und Charakter gelingt es ihm indessen weitgehend, das Unwahrscheinliche und Zufällige mit der Erfahrung des Lebens in Einklang zu bringen.

Die Wechselbeziehung von Charakter und Situation

Mit dem Hinweis auf die bewusste Inszenierung des Lächerlichen, wie sie in all den Werken, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, deutlich in Erscheinung getreten ist, könnte allzu sehr der Anschein erweckt werden, als ob die komische Situation als der Ausgangspunkt zu betrachten wäre, und dass der komische Charakter erst in ihrer Folge zur Entfaltung gelange. Diese Art der Verknüpfung von Situation und Charakter bleibt zwar als wesentliches Merkmal für das Werk Goldsmiths unbestritten. Aber die Situation ist doch in den meisten Fällen nicht rein zufällig gewählt, sondern im voraus mit Rücksicht auf die Charaktere geschaffen und durch diese wiederum in entscheidender Weise beeinflusst, so dass die Komik gesamthaft betrachtet die Folge einer Wechselbeziehung und Wechselwirkung der beiden Komponenten ist.

Der schon in anderem Zusammenhang zitierte Entschluss Hastings und Miss Nevilles, Marlow in seinem Irrtum zu belassen, wird eben gerade aus Rücksicht auf seinen Charakter getroffen und damit motiviert.¹⁰⁰ Aber selbst dort, wo die Komik ihre Ursache einzig und allein in einem mutwilligen Streich zu haben scheint, ist ein tieferer Zusammenhang zu erkennen. Wenn Tony Lumpkin die beiden Fremden, Marlow und Hastings, nach dem Hause Hardcastles als einem Wirtshause schickt, so handelt es sich zwar zunächst um eine freche Lüge eines «damned mischievous son of a whore».¹⁰¹ Aber es ist nicht zu verkennen, dass sie nicht aus der Luft gegriffen ist, sondern sich auf die vorliegenden Umstände gründet und sie zunutze zieht. Freilich ist der Irrtum in bezug auf Marlow und Hastings von Tony Lumpkin in Unkenntnis und darum ohne Berücksichtigung ihres Wesens hervorgerufen, und in diesem Sinne werden die beiden als Unschuldige in eine komische Situation geführt. Doch sogar dafür liegt eine indirekte Motivierung, die sich auf den Charakter Marlows stützt:

¹⁰⁰ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 240; vgl. S. 62.

¹⁰¹ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 229 (Landlord: «Ah, bless your heart, for a sweet, pleasant — damned mischievous son of a whore.»)

Marlow: What a tedious uncomfortable day have we had of it! We were told it was but forty miles across the country, and we have come above threescore!

Hastings: And all, Marlow, from that unaccountable reserve of yours, that would not let us enquire more frequently on the way.¹⁰²

Dadurch wird es mit dem Wesen Marlows begründet, wenn die beiden in den Bereich Tony Lumpkins geraten und damit die Situation nicht eigentlich an sie herangetragen.

Ueberdies richtet sich der Mutwille Tonys nicht in erster Linie gegen Marlow und Hastings; diese werden nur vielmehr als Instrument verwendet, um Hardcastle einen Streich zu spielen und an ihm Rache zu üben:

Tony: Father-in-law has been calling me whelp, and hound, this half year. Now, if I pleased, I could be so revenged upon the old grumbletonian.¹⁰³

Die Art und Weise, wie Tony Lumpkin an Hardcastle Rache nimmt, ist nicht nur ein grober Streich, nicht nur mutwillige Erzeugung von Situationskomik, denn sie hält sich an das Wesen Hardcastles. Tony beweist damit zugleich, dass er mehr denn ein gemeiner Spassmacher ist; es darf ihm mit Fug und Recht Humor zugestanden werden, indem er die Fähigkeit besitzt, in andern Personen lächerliche Eigenschaften zu erkennen (Come, Mr. Hardcastle, you must allow the boy a little humour).¹⁰⁴ Der Streich, den er Hardcastle spielt, steht auf einer höheren Ebene als «burning the footmen's shoes, frightening the maids, and worrying the kittens».¹⁰⁵ Hardcastle, der alte Polterer, besitzt zum mindesten im Lichte der neuen Generation, wie sie durch Tony, Marlow und Hastings vertreten wird, nicht die Eigenschaften eines «gentleman». Er erscheint für sie roh und ungebildet wie ein Wirt. Die Angaben, die Tony den beiden Ankömmlingen macht, werden durch Hardcastles Gebaren nicht widerlegt. Es ist eine Person, die an dieser Szene nicht beteiligt ist, Miss Neville, durch die Hastings über den Irrtum aufgeklärt wird. Marlow dagegen bleibt in dem Missverständnis befangen. Von diesem Augen-

¹⁰² *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 226.

¹⁰³ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 226.

¹⁰⁴ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 218.

¹⁰⁵ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 218.

blick aber wendet sich gleichzeitig die Situationskomik zur Charakterkomik, indem nun die weiteren Ereignisse immer stärker vom Wesen Marlows mitbestimmt werden, im besonderen ist die Handlungsweise von Miss Hardcastle vollkommen auf seinen Charakter ausgerichtet, wie er ihr mitgeteilt worden ist:

Miss Neville: He's a very singular character, I assure you. Among women of reputation and virtue, he is the modestest man alive: but his acquaintance give him a very different character among creatures of another stamp: you understand me? ¹⁰⁶

Indem sich Miss Hardcastle aber in ihrem Verhalten gegenüber Marlow gleichzeitig des Irrtums bedient, den Tony Lumpkin mit Rücksicht auf Hardcastles Charakter hervorgerufen hat, der für Marlow und Hastings hingegen eine komische Situation erzeugt, liegt hier ein besonders eindruckliches Beispiel für die Wechselbeziehung vor, in der sich Situation und Charakter befinden.

Diese enge Verquickung und gegenseitige Beeinflussung dieser beiden Elemente der Komik ist keineswegs nur ein Merkmal von *She Stoops to Conquer*. Es lässt sich bereits im *Vicar of Wakefield* als auch im *Good-natured Man* nachweisen. Ueberall ist die Situation für den Charakter, der Charakter für die Situation geschaffen, wobei freilich das Zusammenspiel gestört sein kann. So zerfällt der Plan Sir William Honeywood in nichts, der Honeywood von seiner Grossmutter heilen sollte.¹⁰⁷ Die Umstände sind zu wenig genau im Hinblick auf den Charakter angelegt, und mit dieser Ungenauigkeit, die zugleich den Zusammenhang der verschiedenen Szenen gefährdet, wird die Wirkung des ganzen Stückes wesentlich beeinträchtigt. Es fällt damit ein Moment der komischen Wirkung weg, das in Goldsmiths Werk von ausschlaggebender Bedeutung ist, eben dieses reibungslose Zusammenwirken der Umstände und der Personen, diese Mechanisierung des Lebens, die im *Vicar of Wakefield* bis in die reine Unwirklichkeit vorgetrieben wird. In dieser Atmosphäre der Unwirklichkeit, wodurch sich der *Vicar of Wakefield* von den beiden Komödien unterscheidet, waltet jedoch ein ebenso freies Zusammenspiel von Situation und Charakter wie in *She Stoops*

¹⁰⁶ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 222.

¹⁰⁷ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 138.

to Conquer. Zwar wird der Pfarrer mit einem alten Pferd auf die «neighbouring fair» geschickt und befindet sich damit insofern in komischen Umständen, als eine Erinnerung an den ersten Pferdeverkauf, der unter Moses zustandekommt, wachgerufen wird und eine Wiederholung eines Vorfalles, der selbst lächerliche Wirkung ausübt, in die Wege geleitet ist. Soweit handelt es sich um Situationskomik, und es ist auch hier charakteristisch, dass der Augenblick, in dem die Eigenheiten des Pfarrers wesentlich werden, ziemlich genau bestimmt werden kann, wie dies im erwähnten Beispiel in *She Stoops to Conquer* ebenfalls der Fall war und auch für andere Stellen zutrifft. Es kann in diesem Zusammenhang an die Episode erinnert werden, da sich der Pfarrer mit einem Schauspieler ins Haus von Mr. Arnold begeben, dessen Diener sich als Herr aufspielt.¹⁰⁸ Wiederum geht es zunächst um reine Situationskomik, die sich um den individuellen Charakter der beteiligten Personen nicht bekümmert. Auch der Durchschnittsmensch, wie er in dem Schauspieler verkörpert ist, der nicht mit Schrullen und Eigenheiten behaftet ist, erkennt die Verstellung des Dieners nicht. Erst damit beginnt die Charakterkomik, dass sich der Pfarrer im Gespräch in seiner üblichen Weise ereifert und dabei seine Kraft an eine unwürdige Person verpufft. Sein Aufwand ist unter den gegebenen Umständen keineswegs gerechtfertigt und wirkt darum lächerlich.¹⁰⁹

Beim Pferdeverkauf steht nun zwar der Pfarrer nicht in Begleitung eines durchschnittlich veranlagten Menschen, an dessen Verhalten das Ausmass seiner Lächerlichkeit durch Vergleichung gemessen werden könnte. Indessen ist es doch mehr als klar gemacht, dass die Uebertölpelung des Pfarrers von Seiten des Betrügers, Jenkinson, unter bewusster Ausnützung des Charakters des Helden geschieht, insbesondere durch eine direkte Bezugnahme auf seine Schwäche für die *Whistonian controversy*:

The old gentleman (Jenkinson), hearing my name mentioned, seemed to look at me with attention for some time; and when my friend was gone, most respectfully demanded if I was any way related to the great Primrose, that courageous monogamist, who had been the bulwark of the Curch . . .¹¹⁰

¹⁰⁸ *Vicar of Wakefield*, Kap. XIX, S. 105 f.

¹⁰⁹ vgl. Freud, *Der Witz und die Beziehung zum Unbewussten*.

¹¹⁰ *Vicar of Wakefield*, Kap. XIV, S. 72.

Bereits in *Vicar of Wakefield* findet sich kaum eine ausgedehntere lächerliche Episode, die nur um ihrer selbst Willen vorhanden wäre, obschon diese Stellen, wie schon gezeigt worden ist, auch vom Zusammenhang abgelöst eine Botschaft und einen Sinn enthalten.¹¹¹ Aber sie sind doch samt und sonders darauf ausgerichtet, das Wesen der in ihnen auftretenden Gestalten zum Ausdruck kommen zu lassen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass für Goldsmith im Grunde genommen die Charaktere und nicht die Situationen das Hauptanliegen bedeuteten. «... to delineate character has been my principle aim»¹¹² stellt eine gewichtige Äußerung in diesem Sinne dar und darf, obwohl sie nur mit Bezug auf den *Good-natured Man* gemacht ist, für die Werke der Reifeperiode überhaupt als zutreffend bezeichnet werden.

Wenn nun trotz dieser Intention des Dichters die Inszenierung des Komischen, und zwar im Sinne einer Arrangierung der Situationen, einen so breiten Raum einnimmt und darum so auffällig in Erscheinung tritt, so ist dies wohl nicht zuletzt darum, weil diese Technik angesichts der Beschaffenheit der Hauptgestalten, die durch eine merkliche Passivität gekennzeichnet ist, ein wirksames Mittel darstellt, um die Handlung in Schwung zu bringen.

Der Pfarrer, Honeywood, Marlow, als die Helden der drei Werke, sind alles schwache Menschen, die sich vom Schicksal dahintreiben lassen. Sie legen alle eine gewisse Resignation an den Tag, und sie laufen daher Gefahr, beständig in den Hintergrund des Geschehens gedrängt zu werden. Als komische Hauptgestalten sollten sie jedoch im Mittelpunkt der Handlung stehen. Ihre Tatenlosigkeit erschwert es, sie dermassen in den Vordergrund zu stellen, wie es für einen Titelhelden geschehen sollte, wenn der Dichter nicht der Erweckung falscher Erwartungen bezichtigt werden will. Es ist bezeichnend, dass Goldsmith in *She Stoops to Conquer* verzichtet hat, die komische Hauptgestalt in den Titel aufzunehmen und an seiner Stelle den aktiven Partner des Helden, Miss Hardcastle, für die Ankündigung des Stückes verwendet.

Damit ist freilich das Problem, einen schwachen, tatenlosen Charakter in den Mittelpunkt einer Handlung zu setzen, nicht gelöst, sondern ledig-

¹¹¹ vgl. Die Thematik der komischen Situationen, S. 50 f.

¹¹² *Good-natured Man*, *Preface*, S. 131.

lich der Gesichtspunktverlagerung, die sich im Verlaufe der Arbeit am Stück infolge des Wesens Marlows notgedrungen ergeben haben muss. Rechnung getragen. In diesem Zusammenhang lässt sich die Schwierigkeit verstehen, die sich für den Dichter ergab, für seine letzte Komödie einen geeigneten Titel zu finden, wie es von Johnson bezeugt wird.¹¹³ Im Gegensatz dazu ist der Versuch einer Anpassung des Titels an die handlungsmässige Prominenz der Personen im *Good-natured Man* nicht unternommen worden und damit die Uneinheitlichkeit in der Komposition des Stückes, insbesondere das starke Hervortreten Croakers und der mit ihm verbundenen Nebenhandlung, nicht berücksichtigt. Eine befriedigende Lösung des sich hier stellenden Problems zeigt indessen der Roman. Dadurch, dass die Hauptgestalt mit der Funktion des Erzählers betraut wird, erhält diese eine Prominenz, die aus dem Geschehen an sich nicht immer hervorgehen würde. Alle Ereignisse werden durch die Mittlergestalt des Pfarrers erzählt, und dadurch wird mit der Art der Darstellung beständig zusätzliches Licht auf seinen Charakter geworfen. In der Einheit des Erzählers ist zugleich auch eine gewisse Einheit der Handlung gewahrt, indem die einzelnen Ereignisse unter einem gleichen, sich nicht verändernden Gesichtspunkt gesehen werden. Ausserdem ist die Fortbewegung der Handlung wenigstens durch das Vorhandensein eines Erzählers gesichert, dessen ordnende Hand fühlbar ist und als sekundäre Triebkraft nicht unwesentlich ist.

Die Bedeutung, welche der Ich-Form als Erzählungstechnik sowohl im *Citizen of the World* wie auch im *Vicar of Wakefield* zukommt, lässt sich an den Schwierigkeiten ermesen, die Goldsmith auf dem Schritt vom Roman zur Komödie begegnen, da er sich dieses Mittels zur Hervorhebung der komischen Hauptgestalt begeben muss. Die Hauptgestalten müssen nun vermehrt dadurch in den Brennpunkt des Interesses gestellt werden, dass ihr Wesen in auffälliger Weise umschrieben wird. Besonders im *Good-natured Man* ist diese Technik mit Bezug auf Honeywood durchgeführt, dessen Charakter am Anfang des Stückes Gegenstand eines Gesprächs zwischen Sir William Honeywood und Jarvis ist.¹¹⁴ Es entsteht so der Eindruck, als ob hier der Charakter mehr betont werden

¹¹³ vgl. MP, 1942. *Textual Variations in a Manuscript of She Stoops to Conquer*.

¹¹⁴ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 137 f.

wolle als in andern Werken Goldsmiths, obschon dies eher die Folge einer größeren Darstellungstechnik sein dürfte.

Wenn sich das Gewicht in der Beziehung von Situation und Charakter bald auf die eine, bald auf die andere Seite verlagern mag, so bleibt jedenfalls die enge Wechselbeziehung, wie sie sich in verschiedenen Aspekten äussert, immer gewahrt. Dabei weist auch die festgestellte Richtung in dieser gegenseitigen Beeinflussung gesamthaft für die Werke der Reifeperiode keine Veränderung auf: Obschon sich die beiden Komponenten gegenseitig beeinflussen, so ist doch primär die Situation bewusst auf das Wesen der Gestalten ausgerichtet und so für die Darstellung der Charaktere nutzbar gemacht.

DIE KOMISCHEN CHARAKTERE

Die Darstellung der Charaktere

Die Erkenntnis, dass die Situationen ganz mit Rücksicht auf die Gestalten aufgebaut sind, die in ihnen der Lächerlichkeit preisgegeben werden sollen, ist nur möglich, wenn die Charaktere von vornherein wenigstens andeutungsweise dargelegt und fixiert werden. Die Verhältnisse in Goldsmiths Werken der Reifeperiode sind tatsächlich so, dass die Handlung, welche zur Hauptsache durch die Inszenierung komischer Ereignisse sowohl in Gang gesetzt als auch in Bewegung gehalten wird, erst dann ihren Anfang nimmt, wenn in einer Exposition das Wesen der verschiedenen Gestalten in groben Zügen skizziert worden ist.

Der Dichter ist bestrebt, eine Fixierung der Gestalten vorzunehmen, bevor die Lage durch das ständige Fortschreiten der Handlung undurchsichtig werden könnte. Dieser Wille zur Festlegung und Abklärung äussert sich schon im *Advertisement* zum *Vicar of Wakefield*.¹¹⁵ Da der Pfarrer infolge seiner doppelten Funktion als Erzähler und Hauptgestalt nicht in der Lage ist, von sich selbst ein objektives Bild zu vermitteln, soll er vom erhöhten Standpunkt des Dichters beurteilt und in seine Umgebung eingeordnet werden. Zwar zeigt es sich, dass in dem *Advertisement* über die besondern Wesenszüge des Helden nichts Bestimmtes ausgesagt ist und seine Beschreibung mit seinem Verhalten im Laufe des Geschehens nicht in Uebereinstimmung gebracht werden kann, sofern nicht der ironische Unterton berücksichtigt wird.¹¹⁶ Trotz dieser Bedenklichkeiten kann aber nicht geleugnet werden, dass die Hauptgestalt mit dem *Advertisement* eine gewisse Klassierung erfährt:

he is à priest, a husbandman, and the father of a family.¹¹⁷

Diese Mitteilung an den Leser hat zur Folge, dass bei Beginn des Romans über der Gestalt des Erzählers selbst kein Geheimnis waltet. Es wird alles getan, um einer Unordnung, Verwirrung und einem Rätselraten vorzubeugen. Der Dichter setzt alles daran, dass in seinem Werk der Schein der

¹¹⁵ *Vicar of Wakefield, Advertisement, Cunningham, Works, vol. I, S. 295.*

¹¹⁶ vgl. S. 34 f. Die Scheinharmonie der ironischen Ausdrucksweise.

¹¹⁷ *Advertisement, Cunningham, vol. I, S. 297.*

Ordnung und der Klarheit gewahrt wird, und er vertritt damit noch den Geist des Rationalismus und der Aufklärung. Die Personen werden zunächst fixiert, bevor sie in Bewegung gesetzt und zu einander in Beziehung gestellt werden. Dies geht mit aller Deutlichkeit aus der Beschreibung der Familie Primrose hervor, wie sie durch die Gestalt des Pfarrers vorgenommen wird, nachdem dieser zuerst gesondert von der Warte des Dichters aus skizziert worden ist.

Wiederum gesondert erfolgt die Umschreibung der Gattin des Pfarrers, und erst nachdem auch diese Person fixiert ist, werden die beiden ersten Gestalten, die im Roman erscheinen, in ihrer Beziehung zu einander geschildert (However, we loved each other tenderly and our fondness increased as we grew old . . .¹¹⁸). Hierauf werden, säuberlich voneinander geschieden, die Kinder der Familie vorgestellt und zuletzt auf Grund der Charakterisierung im einzelnen wieder zu einer Gruppe zusammengefasst:

But it is needless to attempt describing the particular characters of young people that had seen but very little of the world. In short, a family likeness prevailed through all, and properly speaking, they had but one character — that of being all equally generous, credulous, simple, and inoffensive.¹¹⁹

Obschon im *Vicar of Wakefield* für die Vorstellung der Charaktere viel Raum in Anspruch genommen wird, — diese Exposition erstreckt sich bis ins zweite Kapitel — so wird jedoch keineswegs ein volles Bild der Menschen entworfen. Die Gestalten werden zunächst nur mit denjenigen Zügen ausgestattet, die zum Verständnis des Geschehens bekannt sein müssen. In den Kindern der Familie Primrose wird vor allem ihre Unschuld und Harmlosigkeit betont (generous, credulous, simple, inoffensive), damit die Schlechtigkeit des Kreises um Mr. Thornhill umso deutlicher in Erscheinung tritt und ein Gefühl der Rührung und des Mitleids umso leichter hervorgerufen werden kann. Es tut sich hier eine dichterische Sparsamkeit kund, die für das Werk Goldsmiths charakteristisch ist. Die poetischen Ausdrucksmittel werden nicht verschwendet, sondern im Hinblick auf einen möglichst grossen Effekt eingesetzt.

¹¹⁸ *Vicar of Wakefield*, Kap. I, S. 2.

¹¹⁹ *Vicar of Wakefield*, Kap. I, S. 5.

Im Sinne einer rationellen Verwendung der Mittel wird die Schilderung der Charaktere nie um ihrer selbst willen betrieben und immer in demjenigen Augenblicke abgebrochen, da sie für das folgende Geschehen nicht mehr notwendig erscheint. Durch diese eingeschränkte und damit einseitige Darstellung der Gestalten, wie sie im *Advertisement* zum *Vicar of Wakefield* sowie im ersten Kapitel vorgenommen ist, wird das Bild der Menschen verzerrt. Es gerät leicht in die Nähe der Karikatur und leistet in dieser Weise einer lächerlichen Wirkung Vor-schub. Der Dichter unternimmt keineswegs den Versuch, seine Gestalten alle unter dem gleichen Gesichtspunkte zu beurteilen, sondern er verändert seine Betrachtungsweise jedesmal, wenn er zur Beschreibung einer weiteren Person übergeht. Bei der Gestalt des Pfarrers hebt er vor allem dessen Stand hervor (The hero of this piece unites in himself the three greatest characters upon earth...¹²⁰). Dabei ist in der Beschreibung des Helden im *Advertisement* der lächerliche, ironische Unterton noch unter scheinbarem Ernst verdeckt, während er bei der Hervorhebung der Eigenschaften der Gattin des Pfarrers in der Vordergrund tritt. Zudem geht die Schilderung hier noch mehr auf Einzelheiten aus, während im *Advertisement* inbezug auf den Helden der Anschein einer Gesamtwürdigung seines Charakters erzeugt wird. Werden bei Deborah vor allem die hausfraulichen Qualitäten hervorgehoben, so richtet sich bei den Töchtern der Blick in erster Linie auf ihre äussere Erscheinung, die weder beim Pfarrer noch bei seiner Gattin auch nur erwähnt wird. Bei der Charakterisierung von Moses wird indessen wiederum nur seine Bestimmung für den Handel als wesentlich mitgeteilt.

Es geht aus alledem zur Genüge hervor, dass jeweils nur diejenigen Eigenschaften und Umstände dargelegt werden, aus denen der Dichter im besonderen Kapitel zu schlagen gedenkt. Wenn auch die erste Beschreibung der Charaktere zwar bereits in weiser Voraussicht und Planung auf das Kommende zugeschnitten ist, so ist damit jedoch noch nicht das letzte Wort gesprochen, die Gestalten sind auch nach einer solchen einleitenden Darstellung noch keineswegs endgültig fixiert. Es wird ein gewisser Spielraum offen gelassen, in dem sich die Personen frei bewegen können. Die erste Festlegung wirkt besonders im *Vicar of*

¹²⁰ *Vicar of Wakefield, Advertisement*, Cunningham, vol. I, S. 297.

Wakefield nicht hart und zwingend, weil in ihr beständig ein ironischer Unterton mitschwingt. Im weiteren wird ihre Tragweite dadurch wesentlich herabgemindert, dass im Laufe des Geschehens die Gestalten mit weiteren Einzelzügen und Schrullen ausgestattet werden. Das gilt für den Pfarrer, dessen Beschäftigung mit der Lehre Whistons erst im 2. Kapitel bekannt gegeben wird.¹²¹

Aber auch für die Komödien trifft es zu, dass zwar die Charaktere dem Anschein nach von Anfang an auf eine bestimmte Linie ausgerichtet sind, dass ihnen aber trotzdem eine ziemlich grosse Bewegungsfreiheit belassen wird. Es mag sogar vorkommen, dass dieser Spielraum so gross ist, dass die lächerliche Verzerrung eines Charakters beeinträchtigt wird, so beim Helden des *Good-natured Man*, dessen Haupteigenschaft, die Grossmut, nicht nur darum eine schwache komische Wirkung erzeugt, weil sie zwischen Tugend und Schwäche liegt, sondern auch nicht wenig darum, weil sie eine weniger eindeutig fixierte Grösse darstellt als die Schrulle des Pfarrers oder die Schüchternheit Marlows.

Wenn der Willkür und Freiheit des Lebens in dieser Weise Rechnung getragen und eine allzu grosse Starrheit vermieden wird, so lässt doch die Darstellung der Charaktere, vor allem die der Hauptgestalten, keinen Zweifel darüber bestehen, welches die Eigentümlichkeiten sind, die als sonderbar verlacht werden sollen. Denn diese werden jeweils auf eine unmissverständliche Art erwähnt, wobei sie als Schwächen oder Fehler oder als seltsam bezeichnet werden. So berichtet der Pfarrer über seine Teilnahme an der «Whistonian controversy»:

Some of my friends called this my *weak side*;¹²²

Im *Good-natured Man* wird die Grossmut des Helden gleich in den Anfangszeilen als Schwäche festgehalten:

Sir William: Say rather, that he loves all the world, *that is his fault*.¹²³

Auch in *She Stoops to Conquer* wird bei der ersten genauen Beschreibung Marlows die Sonderbarkeit seines Wesens wörtlich hervorgehoben:

¹²¹ «Matrimony was always one of my favourite topics ...» *Vicar of Wakefield*, Kap. II, S. 6.

¹²² *Vicar of Wakefield*, Kap. II, S. 6.

¹²³ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 137.

Miss Neville: He's a *singular character*, I assure you. Among women of reputation and virtue, he is the modestest man alive: but his acquaintance give him a very different character among creatures of another stamp: you understand me?

Miss Hardcastle: An *odd character* indeed.¹²⁴

Solche direkte Hinweise auf die Komik der Charaktere sind in den hier zu betrachtenden Werken in grosser Zahl vorhanden und ergeben so wiederum den Eindruck, als ob es sich bei Goldsmith um eine bis ins letzte geregelte und eindeutige Darstellung der Gestalten handle. Aber es wird später noch genauer zu untersuchen sein, ob mit diesen Hinweisen der Charakter der Personen ausgeschöpft ist und ob durch sie auf die Hauptursache der lächerlichen Wirkung hingedeutet wird. Die Vermutung dass hinter diesen eindeutigen, direkten Art der Darstellung Wesentliches verborgen liege, drängt sich darum auf, weil sich im Werk Goldsmiths immer wieder zeigt, wie die äussere Klarheit und Ordnung nicht mehr den tatsächlichen Verhältnissen entspricht. Goldsmith bedient sich der überlieferten Tradition der Dichtung der Aufklärung, welche Klarheit und Ordnung als höchste Werte anstrebt. Er ist aber nicht mehr imstande, diese Ordnung zu bewahren.

Dies spiegelt sich in der Darstellung der Charaktere deutlich wider, und zwar im besonderen auch in der Verwendung von sprechenden Namen. Schon im *Vicar of Wakefield* spielt die Namengebung im Sinne einer erstmaligen Fixierung der Gestalten eine nicht unwesentliche Rolle. Bei der Benennung der beiden Töchter wird in der Erzählung lange verweilt und die Gründe genannt, die für die «romantischen» Namen verantwortlich sind; dabei ist der englische Ausdruck «romantic» hier selbstverständlich noch ausschliesslich mit dem Gattungsbegriff der «romance» verbunden.¹²⁵ Es wird so auf die Abenteuer verwiesen, in welche Olivia und Sophia verwickelt werden und für die sie auf Grund ihrer Charaktere, für die ihre Namen sprechen, besonders anfällig sind. Mit George, als dem Namen des Königs, ist eine gewisse Loyalität verbunden, die dessen Träger zum Kriegsdienst für das Land prädestiniert, während Moses mit seinem jüdischen Namen als Kaufmann und Händler

¹²⁴ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 222.

¹²⁵ «so that we had two romantic names in the family»; *Vicar of Wakefield*, Kap. I, S. 3.

festgelegt ist. Der Name der Familie selbst trägt eine Assoziation in sich, wodurch er auf das kommende Unglück hinweist, welches die Familie an den Rand des Verderbens führt.¹²⁶

Soweit solche Namen so wie im *Vicar of Wakefield* nur einen allgemeinen, nicht näher bestimmten Hinweis auf die Charaktere geben und diesen noch eine grosse Bewegungsfreiheit belassen ist, ergibt sich zwar keine Gefahr, dass das Wesen der Gestalten, wie es im Laufe des Geschehens modifiziert wird, mit der Anfangsbestimmung in einen Widerspruch geraten könnte. Erst dort tritt ein Missverhältnis zwischen der ersten Ankündigung einer Gestalt und ihrem Verhalten im einzelnen zutage, wo sich die Benennung auf einen einzigen Charakterzug, ein eigentümliches Merkmal bezieht. Dies ist in den Komödien Goldsmiths zum Teil der Fall, gilt es doch hier, die Besonderheit der komischen Personen von Anfang an möglichst deutlich hervorzuheben, denn darauf baut die Komik der hohen Komödien recht eigentlich auf.¹²⁷ Es ist freilich nur ein einziges Mal, dass die Benennung einen auf einen ganz bestimmten Wesenszug ausgerichteten Charakter erwarten lässt: Kein Name schränkt so sehr ein wie derjenige Croakers, und es ist bezeichnend, dass gerade diese Gestalt die Grenzen, die ihr mit dem Namen gesetzt sind, weiter überschreitet denn alle andern. Croaker ist keineswegs nur ein Unglücksprophet, wenn auch diese Eigentümlichkeit eine wesentliche Komponente seines Charakters darstellt und als solche klar herausgearbeitet ist:

Jarvis: A raven that bodes nothing but mischief; a coffin and cross bones . . .¹²⁸

Mit der Befürchtung zukünftigen Unglücks geht gleichzeitig ein Lob der alten Zeit gegenüber der Schlechtigkeit der neuen parallel, sodass schon dadurch sein Charakter eine Ausweitung erfährt. Im weiteren stellt sich Croaker als Geizhals dar, indem er das Vermögen der Miss Richland an sich reissen möchte. Aber auch eine gewisse Menschlichkeit ist ihm eigen. Unter dem Scheine der Strenge und Unzulänglichkeit verbirgt sich ein gütiges Wesen, das seinem Sohne und der zukünftigen

¹²⁶ Primrose path = way to destruction. Vgl. *Oxford Companion to English Literature*, S. 637.

¹²⁷ vgl. Staiger, *Goethe I*, S. 188 f.

¹²⁸ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 142.

Schwiegertochter vergibt und zu einer guten Lösung der Verwirrung beiträgt.

Durch die bloße Erwähnung der verschiedenen Eigenschaften, die alle zur Gestaltung Croakers beitragen, ist zur Genüge angedeutet, wie diese Figur weit über die Schranken hinauswächst, die ihr anfänglich gesetzt sind. Gleichzeitig treten damit auch Wesenszüge hervor, die Croaker mit andern Gestalten in Goldsmiths Werk verbinden, so vor allem der Konservatismus, den er mit Mr. Hardcastle gemein hat. Die Namengebung ist damit auch in einem weiteren Sinne trügerisch. Nicht nur nimmt sie wenig Rücksicht auf die verschiedenen Komponenten, aus denen sich ein Charakter zusammensetzt. Sie erweckt überdies auch den Eindruck einer Vielfalt von Gestalten, indem sie sich jeweils nur auf eine Eigentümlichkeit bezieht, und verbirgt die Tatsache, dass im Werk Goldsmiths im Grunde genommen nicht eine Vielzahl charakterlicher Möglichkeiten zur Schau gestellt wird, sondern dass der Dichter vielmehr mit einigen wenigen Grundtypen arbeitet, die in den einzelnen Werken in verschiedener Weise abgewandelt sind. Es tut sich darin wiederum jene Sparsamkeit kund, die auch bei der Darstellung der Charaktere in Erscheinung getreten ist, und die als ein wesentliches Merkmal von Goldsmiths Kunst festgehalten werden muss.

Die lächerlichen Grundtypen

Es ist nicht verwunderlich, dass sich zwischen den Charakteren der verschiedenen Werke Goldsmiths, die im Vordergrund dieser Untersuchung stehen, enge Beziehungen aufdecken lassen, da schon im Laufe der Betrachtung der komischen Situationen auf die Wiederholung gleicher Episoden und ihre innere Verwandtschaft hingewiesen werden konnte. Die enge Verknüpfung zwischen den Situationen und den Gestalten, die anhand verschiedener Merkmale aufgezeigt worden ist, erfährt so eine neue Bestätigung.¹²⁹ So wie einzelne, oft grössere Teile der Handlung als mehr oder weniger feste Einheiten in das Werk eingesetzt werden, so verwendet der Dichter weitgehend auch vorgebildete Charaktertypen, von denen er mehrmaligen Gebrauch macht. Diese Eigenheit tritt vor allem dadurch in auffälliger Weise in Erscheinung, dass einzelne Gestalten sowohl in bezug auf ihr Wesen als auch mit Rücksicht auf ihre Funktion in der Handlung eine unverkennbare Aehnlichkeit aufweisen.

Die Beziehung zwischen Croaker und Mr. Hardcastle ist, wie bereits angedeutet worden ist, evident. Sie beide vertreten eine ähnliche Rolle, nämlich diejenige eines «old grumbletonian», eines alten Polterers.¹³⁰ In beiden äussert sich eine misstrauische Haltung gegenüber der neuen Zeit und gegenüber der jungen Generation. Wie ihre Namen bezeugen, ist nur das Gewicht insofern anders verteilt, als Croaker vor allem das Negative der Gegenwart und der Zukunft, Hardcastle dagegen mehr das Positive der Vergangenheit hervorhebt. Dies geht aus einem Vergleich der ersten Worte dieser beiden Gestalten klar hervor:

Croaker: Indeed what signifies what weather we have in a country going to ruin like ours? ...¹³¹

Hardcastle: I love everything that's old.¹³²

¹²⁹ vgl. Die Wechselbeziehung zwischen Charakter und Situation, S. 64 f.

¹³⁰ Mr. Hardcastle wird von Tony Lumpkin als «old grumbletonian» bezeichnet. *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 226.

¹³¹ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 142.

¹³² *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 218.

Trotz dieser verschiedenen Akzentuierung sind sich beide in der Verurteilung der Zeit, in der sie leben, einig, obschon diese eher auf einer Unkenntnis der modernen Gesellschaft beruht und einer tieferen Begründung entbehrt. Weil sie in den neuen Sitten der Gegenwart keinen Sinn erkennen, wenden sie sich gegen äussere Erscheinungen, die ihnen von ihrem veralteten Standpunkt aus gesehen abwegig und lächerlich erscheinen. Ihre ablehnende Haltung richtet sich gegen die moderne Kleidung der Frauen, einer Erscheinung, in welcher der Wandel der Zeiten, gegen den sie sich stemmen, sinnfällig zum Ausdruck kommt:

Croaker: I have seen a lady dressed from top to toe in her own manufactures formerly. But now-a-days, the devil a thing of their own manufactures about them, except their faces.¹³³

Hardcastle: There's my pretty darling Kate; the fashions of the times have almost infected her too. By living a year or two in town, she is as fond of gauze, and French frippery, as the best of them.¹³⁴

Solche Redensarten sind indessen im Rahmen von Goldsmiths Werk nicht neu, sondern Ähnliches verlaudet aus dem Munde des Helden des *Vicar of Wakefield*. Der Pfarrer, Croaker, Hardcastle sind in der Tat aufs engste zusammengeknüpft, wobei freilich zu berücksichtigen ist, dass der Pfarrer als Hauptgestalt des Romans eine weiter ausgebildete Persönlichkeit darstellt als die beiden ihm verwandten Charaktere der Komödien. Es ist eher so, dass die letzteren auf einzelnen Komponenten des Pfarrers aufgebaut sind. So ist es die Rückständigkeit gegenüber der Gegenwart, das Verharren auf einem eigenen Standpunkt, der von der modernen Gesellschaft nicht mehr akzeptiert wird, was diese drei Gestalten miteinander vereinigt. Diese Verbindung wird dadurch noch weiterhin verstärkt, dass sie sich nicht nur auf gedankliche Anklänge stützt, sondern sich bis in wörtliche Parallelen verfolgen lässt. Goldsmith scheut auch hier keineswegs davor zurück, sich zu wiederholen, wie dies schon bei der Betrachtung der komischen Situationen zum Ausdruck gekommen ist. So wie er dort gleiche Elemente verschiedentlich einsetzt, legt er Gestalten verschiedener Werke gleiche Aussprüche in den Mund und bekundet so offen ihre innere Verwandtschaft. Goldsmith wiederholt sich, er ent-

¹³³ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 143.

¹³⁴ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 220.

wickelt sich nicht. Er besitzt seine Lieblingsthemen und -motive, die er immer wieder in neuer Variation vorlegt. Gelungene Formulierungen werden mehr als einmal verwendet. So richten sich sowohl der Pfarrer als auch Hardcastle mit derselben stereotypen Formel gegen den Luxus in der Kleidung:

The indigent world could be clothed out of the trimmings of the vain.¹³⁵

Wenn dieser Satz ein unmissverständlicher Hinweis auf die Beziehung zwischen der Gestalt des Pfarrers und derjenigen Hardcastles ist, so werden auch der Pfarrer und Croaker in derselben Weise zusammengehalten, so dass die drei Charaktere zu einem einzigen Typ zusammengeschweisst sind. Der Ausspruch, der sowohl für den Pfarrer als für Croaker eigentümlich ist, erlaubt zugleich, in Verbindung mit dem zitierten, den Zusammenhang noch zu vertiefen und auf eine breitere Basis zu stellen. «Heaven send we be all better this day three months» rufen beide aus und bekunden damit eine Unsicherheit in der Beurteilung der Gegenwart und der Zukunft, die sie jedoch nicht zugeben wollen.¹³⁶ Alle drei scheitern in der Erkennung des wahren Sachverhalts. Der Pfarrer fällt jedem Betrüger zum Opfer, Croaker befindet sich in der irrtümlichen Meinung, dass Olivia seine Tochter sei, Hardcastle kann sich das gegensätzliche Verhalten Marlows nicht erklären. Alle drei suchen sich einer Blamage zu entziehen, indem sie diejenigen Werte, die sie nicht verstehen, in die sie keine Einsicht gewinnen, als unbedeutend, wertlos, schlecht, verächtlich und lächerlich erklären. Die Kleidung wird im besonderen ein Ziel ihrer Angriffe, weil sie dazu angetan ist, das Wesen der Dinge zu verhüllen und das richtige Erkennen zu erschweren. Es tritt damit wieder das Moment der Verstellung in Erscheinung, das, wie noch zu zeigen sein wird, vor allem bei den Helden der drei Werke für die Hervorrufung des komischen Gelächters von ausschlaggebender Bedeutung ist.

Eine gewisse Verstellung wirkt zweifellos bei Croaker und Hardcastle ständig mit, ist sie doch mit der Rolle, die sie spielen, derjenigen des alten Polterers, an sich verbunden. Sie «denken selten daran, dass es auch

¹³⁵ *Vicar of Wakefield*, Kap. IV, S. 22. *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 220.

¹³⁶ *Good-natured Man*, 5. Akt, S. 205. Vgl. *Vicar of Wakefield*, Kap. XII, S. 60. Vgl. Anm. 49.

eine Art gebe, das Rechte mit Zierlichkeit und Anmut zu tun, und verfallen vielmehr, von einem Geiste des Widerspruchs getrieben, leicht in den Fehler, durch ein mürrisches Wesen ihre liebste Tugend im Kontraste darzustellen».¹³⁷ Goldsmith bediente sich hier eines Typs, wie er durch die Bühnentradition des 18. Jahrhunderts gegeben war, wobei er ihn jedoch zugleich ausweitete und ihn damit auf sein Hauptthema bezogen hat.

Konstant wie dieser Charaktertyp ist in den hier betrachteten Werken der Reifeperiode auch die Gestalt der Gattin, die diesen Figuren beigegeben ist. Obwohl sich Deborah, Mrs. Croaker, Mrs. Hardcastle in ihrem Wesen im einzelnen von einander unterscheiden, so stimmen sie doch darin überein, dass sie alle genau die gegenteiligen Ansichten ihrer Ehegatten vertreten. Deborah zeigt eine Neigung zur Prunksucht, der Pfarrer trägt eine Verachtung für alle weltlichen Dinge zur Schau. Mr. und Mrs. Croaker sind eigentliche Kontrastfiguren: «the very reserve of each other; she all laugh and no joke, he always complaining but never sorrowful ...»¹³⁸ Dasselbe gilt für Mr. und Mrs. Hardcastle; was sie hasst, liebt er:

Mrs. Hardcastle: I hate such old-fashioned trumpery.

Hardcastle: And I love it.¹³⁹

Aus diesen Gegensätzlichkeiten stellt sich das ältere Ehepaar dar, das ständig mit kleineren Streitigkeiten beschäftigt ist und darum Gegenstand des Gelächters ist. Dabei ist es jeweils so, dass der Ehemann dem Willen seiner Frau nachgeben muss, ein Motiv, das von Goldsmith immer wieder hervorgehoben wird und sich bis in den *Citizen of the World* zurückverfolgen lässt und in eine feste Formel geprägt ist:

Croaker: A man is tired of getting the better before his wife is tired of losing the victory.¹⁴⁰

Es ist ein wesentlicher Teil der Komik, der seine Ursache mehr im Zusammenwirken dieser älteren Ehepartner hat als in der Gestalt der Gattin

¹³⁷ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Werke 11. Teil). 2. Buch, 7. Kap., S. 90.

¹³⁸ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 142.

¹³⁹ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 218.

¹⁴⁰ *Good-natured Man*; 1. Akt, S. 143. Dieser Kernsatz findet sich im *Citizen of the World*, Letter LXV, S. 182, wo ein Flickschuster sein Eheleben beschreibt: «I was at last tired of quarrelling and getting the better ...»

an sich. Zumal Mrs. Croaker und Mrs. Hardcastle sind nur wenig ausgeprägte Persönlichkeiten, besonders wenn sie mit Deborah verglichen werden, die innerhalb des *Vicar of Wakefield* eine zentrale Stellung einnimmt und auch mehr zum bevorzugten Thema Goldsmiths, das die Beziehungen von Schein und Sein und das Nichterkennen des wahren Wesens der Menschen und Dinge betrifft, einen Beitrag leistet. Ihr ganzes Gebaren ist darauf ausgerichtet, mehr scheinen zu wollen, als sie ist. Sie ist bestrebt, eine gewichtigere Position einzunehmen als mit ihrem Wesen und ihren Fähigkeiten vereinbar ist. Dieser Charakterzug ist von Anfang bis zum Ende mit äusserster Konsequenz durchgehalten, und all das Unglück vermag nichts daran zu ändern. Wie sie es im Familienkreise gewohnt gewesen, will sie auch in der Schlusszene des Romans, da sich alle Gestalten wieder vereinigen, ihren Sitz oben am Tische einnehmen, womit ihr unwiderstehlicher Geltungsdrang sinnfällig vor Augen geführt ist. Wie in Deborah ist auch in Mrs. Croaker ein Trieb vorhanden, sich in einen Glorienschein zu begeben, der ihr nicht zukommt, denn dies ist das Motiv zu ihrem Umgang mit Lofty. Mrs. Hardcastle indessen geht darauf aus, modern zu erscheinen, obschon sie dadurch aus dem Rahmen der Ländlichkeit, in dem sie sich bewegt, herausfällt. In diesem Typus sticht jene Neigung hervor, in der Gesellschaft zu glänzen, wie sie für den Dichter selbst bezeugt ist.¹⁴¹ Insbesondere Deborah sucht sich ständig durch eine witzige Redeweise, die ihr nicht liegt, hervorzutun. Ihre Anstrengung erzielt aber nie die erhoffte Wirkung und lässt sie darum jedesmal in komischem Lichte erscheinen. Sie spricht viel, aber selten verständig. «My wife now kept up the conversation, though not the argument».¹⁴² Was von ihr an einer Stelle gesagt wird, gilt allgemein. Deborah sowie die denselben Charaktertyp vertretenden Mrs. Croaker und Mrs. Hardcastle sind so sehr vom Wert der äusseren Erscheinung beeindruckt, dass sie auch in der Sprache vom Klang der Worte und nicht vom Sinn sich leiten lassen.

Sie sind daher in hervorragendem Masse jenen Schurken auf Gut und Böse ausgeliefert, die sich die allgemeine Unsicherheit zwischen Schein und Sein zunutze machen und bewusst darauf ausgehen, mit einem an-

¹⁴¹ vgl. Boswell, S. 267. Johnson: «Goldsmith should not be for ever attempting to shine in conversation.»

¹⁴² *Vicar of Wakefield*, Kap. VII, S. 36.

genommenen äusseren Wesen die Mitmenschen zu betrügen oder zum mindesten an der Nase herumzuführen. Dieser Typus stellt sich in Goldsmiths Werk ebenfalls als eine immer wiederkehrende Grösse heraus und ist mit den Gestalten Jenkinson, Lofty, Tony Lumpkin vertreten. Dabei ist allerdings Tony von hier aus keineswegs voll zu erfassen, aber die Beziehung ist jedoch evident, die zwischen diesen drei Gestalten besteht. Dieser Typus steht aber, obschon er gleichfalls den Widerspruch von Schein und Sein zum Gegenstande hat, an der Grenze dessen, was sich noch zur Erreichung eines komischen Effektes auswerten lässt. Die reine Atmosphäre des Komischen wird mit diesen Charakteren insofern getrübt, als in ihnen ein die Gemeinschaft gefährdendes Element enthalten ist. Die Tätigkeit Jenkinsons stellt die gesellschaftliche Moral so sehr in Frage, dass der Dichter sich bemüssigt fühlt, ihn für sein Vergehen im Gefängnis büssen zu lassen, um den Glauben an eine vernünftige Ordnung der Welt, in der die Tugend belohnt und das Laster bestraft wird, aufrecht zu erhalten. Besser bleibt die lächerliche Grundstimmung mit dem Hochstapler Lofty gewahrt, dessen Vorspiegelung falscher Tatsachen nur Schuldige trifft und deren Unterwürfigkeit dem Gelächter anheimfällt. Rein komisch wirkt aber auch Lofty nicht, handelt es sich doch hier ebenfalls um eine fast geschäftsmässig betriebene Betrügerei. Nicht nur diese Gauner trifft eine Schuld, sondern die Gesellschaft im allgemeinen, die dermassen verlogen ist, dass sie hinter der Wahrheit eine Lüge, hinter der Lüge eine Wahrheit vermutet. Schon Lofty macht sich diese Verwirrung weitgehend zunutze, indem er häufig die Wahrheit sagt, seine Worte aber nicht geglaubt werden:

Lofty: I vow to Gad, madam, you make me blush. I'm nothing, nothing in the world; a mere obscure gentleman! ¹⁴³

Auch Tony Lumpkin versteht es, die Wahrheit in einer solchen Weise mitzuteilen, dass seine Worte nicht voll genommen werden und niemand auf die Idee kommt, in ihm den Dieb der Juwelen zu sehen, obwohl er als erster von ihrem Verschwinden weiss:

¹⁴³ *Good-natured Man*, 2. Akt, S. 158.

Mrs. Hardcastle: . . . my son knows they are missing, and not to be found.

Tony: That I can bear witness to. They are missing, and not to be found, I'll take my oath on't! ¹⁴⁴

Diese Stelle weist mit besonderer Schärfe darauf hin, dass hinter den genau gleichen Worten ein verschiedener Sinn verborgen sein kann. Mrs. Hardcastle meint ihre Aussage als eine Lüge und befindet sich in dem Irrtum, dass Tony diese lediglich bestätige, um sie so in dem von Tony vorgeschlagenen Streich gegen Miss Neville zu unterstützen. Für Tony dagegen hat dieselbe Aussage vollen Sinn. Diese Doppeldeutigkeit der Sprache, die eine komische Wirkung verbürgt, hat wiederum direkten Bezug auf das Problem des Erkennens der Wahrheit, des eigentlichen Wesens der Dinge, das immer deutlicher als ein Hauptthema des Dichters hervorgeht.

Alle drei komischen Grundtypen, wie sie hier aufgestellt worden sind, tragen in irgend einer Weise zu diesem Thema bei. Dieses ist indessen nicht nur für die Werke der Reifeperiode wesentlich. So wie einzelne Charaktertypen bereits im *Citizen of the World* vorgebildet sind, so steht auch dort schon die Frage um die Erkenntnis der Wahrheit und die Scheinheiligkeit und Verstellung in der menschlichen Gesellschaft im Vordergrund. Wie Altangi hält der Dichter einen Spiegel vor, der das natürliche Wesen enthüllt, und er macht dasjenige lächerlich, was unecht und gespielt ist und darum nicht bestehen kann.¹⁴⁵

¹⁴⁴ *She Stoops to Conquer*, 3. Akt, S. 254.

¹⁴⁵ *The Citizen of the World*, Letter XLVII, S. 121 f.

Der tragische Abgrund

Bereits im Zusammenhang mit dem Typ des Gauners und Hochstaplers, die sich die Unsicherheit gewisser Gestalten, den Schein vom Sein abzutrennen, zunutze machen, musste von einer Gefährdung der lächerlichen Atmosphäre gesprochen werden. Diese wird um so stärker in Frage gestellt angesichts der Konstellation, wie sie in den Charakteren der Hauptgestalten (der Pfarrer, Honeywood, Marlow) entgegentritt.

Die Komik der Helden der drei entsprechenden Werke wird insofern wesentlich eingeschränkt, dass ihre charakterlichen Eigentümlichkeiten in vielen Fällen verhängnisvolle Folgen nach sich ziehen und fundamentale Werte, wenn nicht sogar den Sinnzusammenhang der Weltordnung, bedrohen. Das bedeutet aber nichts anderes, als dass die Schwächen der Helden nicht eigentlich komisch sind; denn «komisch ist, was in unschädlicher Weise aus dem Rahmen fällt».¹⁴⁶ Vor allem bei der Gestalt des Pfarrers ist die Gefährlichkeit und Schädlichkeit seiner Fehler in auffälliger Weise dargestellt, zeitigt doch selbst seine Lieblingsbeschäftigung, die «Whistonian controversy», mehr denn einmal böse Folgen. Sie führt zum Streit mit Mr. Wilmot und trägt damit zur Auflösung der Verlobung zwischen George und Arabella Wilmot bei.¹⁴⁷ Sie ist auch an dem missglückten zweiten Pferdeverkauf mitschuldig.¹⁴⁸

Die negative Auswirkung dieser Schrulle, wie auch seiner andern Schwächen, ist umso schwerwiegender, als sie nicht nur den Urheber, sondern mit ihm seine Familienangehörigen trifft. Der verantwortungsvolle Posten, auf dem der Held des *Vicar of Wakefield* als Ehegatte und Familienvater steht, lässt kaum ein unbeschwertes Lachen zu. Es ist darum nicht verwunderlich, dass der Dichter die Helden seiner Komödien von solchen Bindungen befreit hat. Honeywood und Marlow sind als junge und unverheiratete Männer in erster Linie nur für ihre eigene Person verantwortlich. Es ist alles darauf angelegt, dass ihre Unverbundenheit mit den andern Gestalten klar hervorsticht. Honeywood steht

¹⁴⁶ Staiger, *Goethe I*, S. 187.

¹⁴⁷ *Vicar of Wakefield*, Kap. II, S. 8 f.

¹⁴⁸ *Vicar of Wakefield*, Kap. XIV, S. 71 f.

zu niemand in verwandtschaftlicher Beziehung als zu Sir William, wobei dieses Verhältnis, das ohnehin nicht eng ist, durch die Verkleidung, in der Sir William auftritt, verhüllt wird. Ebenso befindet sich Marlow im Hause Hardcastles inmitten einer ihm fremden Umgebung, und die Distanz zwischen ihm und der Familie Hardcastle erscheint in seinen Augen infolge des Irrtums grösser, als sie in Wirklichkeit ist.

Aber auch eine derartige Abtrennung des Helden vermag nicht eine ungetrübte Komik zu erzeugen, denn die Gründe für die latente Bedrohung der lächerlichen Atmosphäre von Seiten der Hauptgestalten liegen tiefer. Es ist nicht nur so, dass die Hauptgestalten darum nicht rein komisch wirken, weil ihre Schwächen schwerwiegender Natur und für sie selbst oder ihre Umgebung schädlich sind, sondern ihr Wesen scheint vorerst, von den einzelnen Fehlern und Eigenheiten, in denen es sich äussert, abgesehen, grundsätzlich der Komik zu entbehren.

Alle drei Hauptgestalten, der Pfarrer, Honeywood, Marlow, kennzeichnen sich dadurch, dass sie nicht instande sind, innerhalb eines gewissen Bereiches, der bei jedem der drei Helden verschieden ist, das Wesen der Dinge zu erkennen. Sie geraten daher in Widerspruch zu den allgemein gültigen Ansichten und in Auseinandersetzung mit der gegebenen Weltordnung, deren Sinn sie nicht erfassen. Mangelndes Erkenntnisvermögen führt dazu, dass sie die Welt nicht verstehen. Damit ist auf die Tragik, die in der Anlage dieser Charaktere begründet liegt, hingewiesen.

Es darf nicht verwundern, wenn der Dichter auf diesen tragischen Abgrund, der sich bei den Hauptgestalten ständig auftun will, nicht durch einen offenen Hinweis aufmerksam macht, obschon seine Darstellung der Charaktere sonst eindeutig ist und keine Geheimnisse bestehen lässt. Freilich hat sich schon früher die Frage gestellt, ob diese Darlegung des Wesens der verschiedenen Figuren tatsächlich erschöpfend sei, und es zeigt sich nun insbesondere bei der Betrachtung der Hauptgestalten, dass in ihnen mehr enthalten ist, als der Dichter dem Leser mitteilt. Am deutlichsten tritt dies im *Vicar of Wakefield* in Erscheinung, wo der Held infolge seiner Stellung als Erzähler, im Gegensatz zu den andern Personen, im Laufe des Geschehens nirgends objektiv beschrieben werden kann und sein Wesen aus seinen eigenen Mitteilungen und aus seinem Verhalten entnommen werden muss. Dass die Hinweise auf seinen Charakter, die

der Dichter im *Advertisement* gibt, nicht als vollwertig betrachtet werden dürfen, ist im Zusammenhang mit der Untersuchung der ironischen Ausdrucksweise festgestellt worden.¹⁴⁹ Näher bestimmt sind die Helden der Komödien, aber auch ihr Wesen ist in den direkten Angaben keineswegs ganz enthalten. Noch weniger als bei den übrigen Personen ist sowohl bei Honeywood als bei Marlow mit der Namengebung auf die tiefe Abgründigkeit ihrer Charaktere hingedeutet, sondern nur auf jene Fehler und Laster hingewiesen, die als Auswirkungen ihrer innern Veranlagung an der Oberfläche erscheinen und von der Gesellschaft zur Kenntnis genommen werden. Es ist durchaus verständlich, dass sich der Dichter damit begnügen musste, wenn er nicht den lächerlichen Rahmen sprengen wollte, der dem Lustspiel in Anlehnung an seine antiken Vorbilder eigen ist. Aber selbst die Schwächen, so wie sie in Erscheinung treten und wörtlich als solche bezeichnet sind, erweisen sich als Folge ihrer tieferen Ursache, dem Unvermögen der Helden Schein und Sein von einander zu trennen, sowie an sich nicht als lächerlich. Honeywoods übertriebene Grossmut befindet sich gemäss ihrer Definition auf der Schwelle zwischen Tugend und Laster:

Sir William: Yet, we must touch his weaknesses with a delicate hand. There are some faults so nearly allied to excellence, that we can scarce weed out the vice without eradicating the virtue.¹⁵⁰

Honeywoods hervorstechende Eigenschaft ist im Grunde genommen eine Tugend und kann insofern nicht dem Gelächter einer Gesellschaft anheimfallen, die gleich derjenigen der Zeit Goldsmiths, in ihrer philanthropischen Gesinnung beim Anblicke des Schicksals solcher an sich tugendhafter Helden Tränen des Mitleids vergiesst. Honeywood gerät damit unmittelbar in die Nähe der Helden, wie sie aus den rührenden Lustspielen jener Zeit bekannt sind. Aber so wie der *Vicar of Wakefield* Elemente von Richardsons Romanen aufweist, ohne dass eine innere Beziehung zwischen den beiden Autoren aufgedeckt werden könnte, so deutet auch der sentimentale, mitleiderregende Zug in der Gestalt Honeywoods nicht auf eine tiefere Verwandtschaft zwischen Goldsmith und jener Geistes-

¹⁴⁹ vgl. Die Scheinharmonie des ironischen Stils, S. 34 f.

¹⁵⁰ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 138.

haltung, wie sie der Strömung des Sentimentalismus innewohnt.¹⁵¹ Sie ist eher die Folge jener schon mehrmals genannten Neigung des Dichters, bei der Verkündung eigener Gedanken sich soweit als möglich fremden Gutes zu bedienen. So übernimmt er für seine Komödien diejenigen Gestalten, wie sie zu seiner Zeit auf der Bühne vorherrschend waren. Was Goldsmith in seinem Werk darbietet, ist an sich nicht neu, aber es trägt im Rahmen des Konventionellen und Uebernommenen einen unverkennbar persönlichen Zug. Dieser geht daraus hervor, dass alle seine Werke thematisch zusammengehalten werden und dass nicht nur Nebengestalten, sondern sogar die Hauptcharaktere einander verwandt sind und dasselbe Problem, wenn auch in anderer Form und Gewichtsverteilung aufwerfen. Es spricht aber auch für des Dichters Befangenheit in der Tradition, dass er dieses Problem weder im *Vicar of Wakefield* noch in den Komödien unverhüllt statuiert. Es tut sich hier seine Zwischenstellung im Uebergang von der Spätzeit der Aufklärung zum Zeitalter der Romantik kund. Er wagt noch nicht, seine eigene Botschaft zu verkünden, ohne sie in allgemein anerkannte Formen zu giessen. Weil er dies mit dem *Good-natured Man* so weit getrieben hat, dass diese Komödie das persönliche Anliegen des Dichters stärker verleugnet als der *Vicar of Wakefield* und *She Stoops to Conquer*, hebt sie sich nur wenig über die durchschnittliche Lustspielproduktion ihrer Zeit und ist eben darum wie diese in Vergessenheit geraten.¹⁵² Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass das Hauptthema Goldsmiths, das die Beziehung von Schein und Sein zum Gegenstande hat, hier nicht vorhanden wäre, sondern es liegt hier ebenso sehr wie in den andern zwei Werken in der Anlage des Charakters der Hauptgestalt begründet. Es ist lediglich so, dass die Verbindung mit dem Heldentyp der sentimental Komödie darüber hinwegtäuscht. Die Komik Honeywoods wird daher von zwei Seiten her gefährdet, von seiner Eigenschaft übertriebener Grossmut her, welche als eine im Grunde genommen tugendhafte Eigenschaft eher Tränen als Gelächter hervorruft, wie durch die tragischen Möglichkeiten, die in den Helden Goldsmiths immer latent vorhanden sind.

¹⁵¹ Zur Quellenforschung zum *Vicar of Wakefield*, vgl. Arbeiten von Bernhard Neuen-
dorff und Willi Fischer.

¹⁵² «Modern theatrical critics have tended to exaggerate the innovation effected ...
in the *Good Natured Man*.» Boas, *Introduction to 18th-century Drama*, S. 344.

Wie beim Pfarrer und bei Honeywood ist auch im Rahmen der Darstellung Marlows nur auf die sichtbaren Schwächen Bezug genommen. Wie Honeywoods Grossmut bedrohen aber wiederum diese schon die lächerliche Atmosphäre. Zwar erfolgt die Gefährdung nicht darum, weil Marlows Fehler eine tugendhafte Eigenschaft enthalten würde: sein Charakter ist jedoch so beschaffen, dass er so wenig wie derjenige Honeywoods mit den Begriffen der Tugend und des Lasters erfasst werden könnte, und diesem Umstand ist in der Exposition Rechnung getragen. Seine Charakterisierung beschränkt sich nicht auf eine namentliche Erwähnung seiner hervorstechenden Eigenheit, seiner Schüchternheit und Zurückhaltung, sondern stellt im weiteren die näheren Bedingungen fest, unter denen Marlow als schüchtern erscheint:

Among women of reputation and virtue, he is the modestest man alive: but his acquaintance give him a very different character among creatures of another stamp . . . ¹⁵³.

Mit dieser Formulierung ist zugleich der Versuch von Seiten des Dichters aufgegeben, seine Hauptgestalten als einheitliche Menschen, die zum mindesten im Rahmen ihrer Schwächen konsequent handeln, darzustellen. Was für Marlow gilt und in seiner Beschreibung deutlich zutage tritt, stimmt ebenfalls für Honeywood und den Pfarrer: Alle drei sind nicht nur, wie im einzelnen noch auszuführen sein wird, mit dem Mangel behaftet, dass sie den Schein mit dem Sein verwechseln, sondern sie tragen selbst zu dieser Verwirrung bei, indem ihr äusseres Gebaren nicht mit ihrem inneren Wesen übereinstimmt und ihnen allen Verstellung und Scheinheiligkeit eigen ist. Um ihre Unsicherheit zu verbergen und sich über den tragischen Abgrund, über dem sie schweben, hinwegzutäuschen, spielen sie, so wie es auch aus dem Leben des Dichters bekannt ist, eine Rolle. Während diese schauspielerische Verstellung eine Quelle der komischen Lust ergibt, sofern sie nicht von schlimmen Folgen begleitet ist, enthält das fehlende Erkenntnisvermögen der Hauptgestalten ein ernstes Problem; es stellt sich bei dem Pfarrer, bei Honeywood und Marlow in gleichem Masse.

¹⁵³ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 222 (Miss Neville).

Der Pfarrer lässt sich zwar in weniger starkem Grade von dem Pomp und der Herrlichkeit der hohen Gesellschaft, wie sie durch Thornhill und seinen Kreis vertreten ist, betören als seine Gattin, rühmt er sich doch selber, dass solche äussere Werte für ihn keine Bedeutung hätten:

Mere outside is so very trifling with me...¹⁵⁴

Es ist auch nicht so, dass er das Böse schlechthin nicht erkennen würde. Es bleibt ihm nur dann verborgen, wenn es im Kleide des Guten und im Namen der Tugend entgegentritt. Er verlässt sich im besonderen auf die Worte der Menschen, und zwar selbst dann, wenn wie im Falle Mr. Thornhills die drohende Gefahr offenkundig ist und die Verlogenheit sogar dem Pfarrer wenigstens für einen Augenblick ersichtlich ist:

I was not such a stranger to the world as to be ignorant that this was the fashionable cant to disguise he insolence of the basest proposal... I was soon sorry for the warmth with which I had spoken this, when the young gentleman... swore he commended my spirit, though disapproved my suspicions.¹⁵⁵

Es tritt des Pfarrers Unfähigkeit, die wahren Absichten falscher Menschen zu durchschauen, umso mehr in Erscheinung, als er sich anheischig macht, den eigentlichen Sinn verkleideter Redensarten zu verstehen. Dadurch, dass der Pfarrer Menschen zum Opfer fällt, die bewusst auf Irreführung und Betrug ausgehen, ist in erster Linie auf das Unheilvolle der Welt hingewiesen, durch seine Anmassung und Verkennung seines eigenen Charakters dagegen die verhängnisvolle Anlage seines Wesens betont. Nirgends wie hier ist die Verkennung des eigenen Ichs so konsequent durchgeführt und in dieser Weise das Problem des Nichterkennens auf ein Höchstmass gesteigert. Die Tragik, die sich für den Helden ergeben muss, wenn er seine Verblendung einsieht, ist im *Vicar of Wakefield* gleichzeitig, im Unterschied zu den Komödien, zurückgedämmt, indem der Pfarrer bis zum Schluss seine ironisierende Darstellungsweise beibehält und den Ernst der Lage nicht anerkennt.

Honeywood übersieht in seiner Grossmut das wahre Wesen der Menschen und richtet sein Verhalten nach den hohlen Worten seiner angeb-

¹⁵⁴ *Vicar of Wakefield*, Kap. I, S. 4.

¹⁵⁵ *Vicar of Wakefield*, Kap. IX, S. 47.

lichen Gönner und entdeckt die wahre Wohltäterin, Miss Richland, nicht. Marlow hinwiederum durchdringt bei den Damen der vornehmen Gesellschaft ihre äussere Hülle nicht:

Marlow: But to me, a modest woman, dressed out in all her finery, is the most tremencous object in the whole creation.¹⁵⁶

Sowohl im Falle Honeywoods wie Marlows führt ihr Verhalten, das sich nach dem äussern Scheine verändert, an den Rand des Abgrundes. Sie sind beide daran, sich der menschlichen Gesellschaft zu entziehen, sobald sie ihrer Fehler innwerden:

Honeywood: ... nothing remains henceforward for me but solitude and repentance.¹⁵⁷

Marlow: Oh, curse on my noisy head ... I must be gone.¹⁵⁸

An diesen Punkten droht die Komödie zur Tragödie zu werden, insofern nämlich, als die Hauptgestalten der Verzweiflung nahegebracht sind, und es ungewiss erscheint, ob sie mit der Gesellschaft wieder versöhnt werden können. An diesen Stellen kommt die latente Tragik, wie sie in dem Typus des Helden bei Goldsmith vorhanden ist, klar zum Ausdruck. Es ist aber eine Seltenheit, dass die Helden ihre verzweifelte Lage offen zugeben, und durch eine spielerische Verstellung verschmerzen sie das echte Mitgefühl und werden zum Gegenstand des Gelächters.

¹⁵⁶ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 232.

¹⁵⁷ *Good-natured Man*, 5. Akt, S. 199.

¹⁵⁸ *She Stoops to Conquer*, 5. Akt, S. 287.

Die Komik der Hauptgestalten

Obschon der Pfarrer, Honeywood, Marlow so beschaffen sind, dass sie den lächerlichen Rahmen ständig zu sprengen drohen, dringt doch die Komik im allgemeinen kräftig durch. Ihre Durchschlagskraft beruht vor allem darauf, dass bei den Hauptgestalten gleichzeitig verschiedene Quellen der komischen Lust nutzbar gemacht sind. Schon die Inszenierung der Situationen geschieht hauptsächlich im Hinblick auf die Helden, während Nebenfiguren von ihr nur vorübergehend erfasst werden.¹⁵⁹ Sie werden dadurch in erhöhtem Masse in den Vordergrund gerückt und stärker beleuchtet als die übrigen Gestalten. Wer aber in dieser Weise dem Blick der Gesellschaft ausgesetzt ist, dessen Verhalten gerät eher in den Geruch der Lächerlichkeit, denn auch seine geringsten Bewegungen werden in dieser unaufhaltsamen Beobachtung registriert und geprüft. In dieser Exponiertheit haben die lächerlichen Eigenschaften, mit denen der Pfarrer, Honeywood und Marlow behaftet sind, grundsätzlich eine erhöhte Wirkung. Goldsmith sichert sich einen grösseren Effekt dank einer raffinierten Technik, mit der er mit den gleichen Mitteln mehr herausholt als seine Zeitgenossen. Denn die Charakterzüge, welche die Hauptgestalten in ein lächerliches Licht rücken sollen, gehen kaum über das hinaus, was der humoristische Roman und die Komödie jener Zeit geleistet hat.¹⁶⁰ Goldsmith hebt sich jedoch nicht nur in dieser Weise über komische Literatur seiner Zeit hinweg. Abgesehen von den tragischen Möglichkeiten, die für seine Hauptgestalten im Sinne einer Vertiefung wirken, rührt die komische Wirkung nur zu einem Teil von ihren verschiedenen sonderbaren Eigenheiten her. Zum andern Teil beruht sie darauf, dass solche Schwächen von den Helden verdeckt werden. Verstellung ist es, was Goldsmiths Hauptfiguren in erster Linie lächerlich macht. Dieser Charakterzug überdeckt alle ihre Eigentümlichkeiten. Diese spielen daher nur eine untergeordnete Rolle, und es ist dem Dichter so

¹⁵⁹ vgl. Die Inszenierung des Komischen, S. 43 f.

¹⁶⁰ Nicht von ungefähr betreffen zwei Dissertationen die Quellenforschung zum *Vicar of Wakefield* (Neuendorff, Fischer), wobei Fischer so weit geht, den Roman als Komplikation zu bezeichnen. Zu den Ähnlichkeiten mit der Komödienproduktion in Goldsmiths Zeit, vgl. Boas, *18th-century Drama*.

gelingen, seine Hauptfiguren auf eine Ebene allgemein-menschlicher Bedeutung zu stellen.

Die Komik, die aus dem Hang zur Verstellung hervorgeht, kann darum vorläufig ohne Rücksicht auf den geistesgeschichtlichen Rahmen bewertet werden. Sie resultiert aus einem Charakterzug, der die Bedingungen, wie sie die Psychologie als Voraussetzung der komischen Lust formuliert hat, in kaum zu übertreffendem Masse erfüllt. Indem sich der Held verstellt, leistet er einen Aufwand an Kraft. Da es ihm darum geht, seine Fehler und Schwächen zu verhüllen, ist von ihm eine fortwährende, immer wieder neue Anstrengung erfordert. Diese erscheint aber im Lichte des Zuschauers als aussichtslos und unnötig, da er das wahre Wesen trotzdem erkennt. Er stellt fest, dass sich der Held seine Mühe hätte ersparen können, und aus diesem Vergleich ergibt sich für ihn die komische Lust.¹⁶¹

Goldsmith scheut nicht davor zurück, diesen Vorgang im einzelnen darzustellen. Indem er sowohl die Schwäche des Helden, seinen Aufwand zu ihrer Verdeckung als die Zwecklosigkeit der Anstrengung mit nicht zu überbietender Klarheit bezeichnet, ist er der komischen Wirkung gewiss. So lässt er den Pfarrer sprechen:

Though I was already sufficiently mortified, my greatest struggle was to come, in facing my wife and daughters. No truant was ever more afraid of returning to school, there to behold the master's visage, than I was of going home. I was determined, however, to anticipate their fury, by first falling into a passion myself.

But, alas! upon entering, I found the family no way disposed for battle.¹⁶²

In diesem Ausschnitt kommt zugleich der Wesenszug des Pfarrers, der vom Anfang bis zum Ende des Romans konsequent durchgeführt ist, mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck. Seine Verstellung beginnt nämlich mit dem Entschluss, die Geschichte seiner Familie niederzuschreiben. Er masst sich damit an, die Ereignisse, über die er keine Macht hatte, nachträglich zu ordnen. Er tut in einem humoristisch überlegenen Ton dergleichen, als ob die Dinge in seiner Gewalt gestanden hätten, während ihm erst der Rückblick erlaubt, die Rolle eines erhabenen Betrachters zu

¹⁶¹ vgl. Freud, *Der Witz und die Beziehung zum Unbewussten*.

¹⁶² *Vicar of Wakefield*, Kap. XIV, S. 76.

spielen. Der ironische Stil, dessen er sich bedient, entspricht seinem Wesen vollkommen; denn dieser ist, als die Darstellung durch das Gegenteil, die genaue sprachliche Entsprechung seines Charakters.¹⁶³

In diesem Zusammenhang erhält nun auch der Umstand, dass der Held des *Vicar of Wakefield* ein Pfarrer ist, einen tieferen Sinn. Die Geistlichkeit ist angesichts des hohen Amtes, das sie auszuüben hat, von jeher der Gefahr ausgesetzt, dass ihre Amtshandlungen als geheuchelt und gespielt erscheinen, weil der Charakter der Person mit der ihr übertragenen Würde nicht in Einklang steht. Der Pfarrer im *Vicar of Wakefield* ist ein solcher Schauspieler. Dass sein Charakter mit vollem Recht in diesem Sinne gewertet werden darf, geht aus der vom Dichter inszenierten Begegnung mit einer fahrenden Truppe eindeutig hervor.¹⁶⁴ Seine pfarrherrliche Kleidung wird dort in ihrer Echtheit angezweifelt und als Maske eines Schauspielers betrachtet, der die Rolle des Pfarrers spielt.

Goldsmith Heldengestalten spielen alle Rollen, und zwar solche, die mit ihrem Wesen nicht übereinstimmen. Ihr Inneres schwingt bei ihren Gebärden nicht mit; diese wirken daher mechanisch und sind in diesem Sinne komisch.¹⁶⁵ Mit der Gestalt des Pfarrers steht für Goldsmith der Typus des Rollenspielers als komische Hauptfigur fest. Mit Honeywood und Marlow ist nichts Neues geschaffen, sondern lediglich der einmal geprägte Typus abgewandelt. Ihre Komik beruht grundsätzlich auf den gleichen Grundlagen. Wenn die lächerliche Wirkung Honeywoods wesentlich schwächer ist als diejenige der beiden andern Helden, so beruht das zu einem grossen Teil auf Unvollkommenheiten mehr technischer Natur. Die Unechtheit von Honeywoods Grossmut ist von Anfang an zu wenig sichtbar gemacht und nur in den vorsichtigen Worten Sir Williams darauf aufmerksam gemacht:

... his good nature arises rather from his fears of offending the importunate, than his desire of making the deserving happy.¹⁶⁶

¹⁶³ vgl. S. 34.

¹⁶⁴ *Vicar of Wakefield*, Kap. XVIII, S. 103, vgl. S. 46.

¹⁶⁵ vgl. Theorie Bergsons (*Das Lachen*).

¹⁶⁶ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 138.

Indessen lässt sich daraus doch mit Sicherheit entnehmen, dass es nicht nur darum geht, Honeywood auf Grund der Schrankenlosigkeit seiner Grossmut dem Gelächter der Gesellschaft preiszugeben, sondern vor allem auf Grund der Unechtheit seines Gebarens. Grossmut ist lediglich ein Verhalten, hinter dem Honeywood seine Schwäche verdeckt. Der Dichter bemüht sich aber nicht einmal, die Verstellung des Helden gemäss der Ankündigung als *Good-natured Man* auf diese einzige Eigenschaft zu beschränken. Die Kennzeichnung des Helden als «good-natured» erfasst diesen eben so wenig wie die Charakterisierung des Pfarrers als «simple in affluence and majestic in adversity».¹⁶⁷ Wesentlich ist für Honeywood in der Hauptsache, dass er seine Fehler nicht zugibt, ob schon sie aller Welt offenkundig sind:

Jarvis: ... he has some fine name or other for them (follies) all. He calls his extravagance, generosity; and his trusting everybody, universal benevolence. It was but last week he went security for a fellow whose face he scarce knew, and that he called an act of exalted mu-mu-munificence; ay, that was the name he gave it.¹⁶⁸

Wenn einerseits Grossmut einen ziemlich weiten Spielraum für Verstellungen verschiedener Art offen lässt, weil in dieser Eigenschaft grundsätzlich eine Zurücksetzung des eigenen Wesens enthalten ist, ohne dass diese eng umschrieben ist, so resultiert anderseits überall dort, wo Honeywood den Grossmütigen spielt, doch keine durchschlagende komische Wirkung. Der Grund hiefür ist leicht anzuführen. Abgesehen davon, dass es sich hier um eine Eigenschaft handelt, die an sich tugendhaft ist und in der rührenden Komödie der Zeit zur Erzeugung von Mitleid verwendet wird¹⁶⁹, bedarf sie von seiten des Helden keiner besonderen Anstrengung. Sie ist eher passiver Natur; Honeywood erscheint grossmütig, indem er sich von den andern Personen bestimmen lässt. Sein Aufwand ist daher verhältnismässig gering und die Komik demzufolge schwach.

Die Komik Honeywoods ist in der Tat dort am stärksten, wo seine Grossmut nicht wesentlich ist und dafür sein allgemeiner Hang zur Verstellung in den Vordergrund tritt. Diese Verlagerung der Gewichte ge-

¹⁶⁷ *Advertisement* zum *Vicar of Wakefield*, Cunningham, I, 295.

¹⁶⁸ *Good-natured Man*, I. Akt, S. 138.

¹⁶⁹ Belcour, der Held des *West Indian*, von Cumberland, als ein typischer Charakter der sentimentalischen Komödie, ist grossmütig.

schiebt in der Bailiff-Szene, einer Episode, die unter dem Schein des Zufälligen nicht nur für die Interpretation des Helden und der Quellen seiner Komik bedeutsam ist, sondern auch für das Gesamtwerk Goldsmiths und seine Stellung in der Zeit wichtige Hinweise geben wird.¹⁷⁰ Der Umstand, dass gerade diese Szene bei den ersten Aufführungen wegen der niederen, derben Komik, die von den Gerichtsdienern ausgeht, mit Rücksicht auf das Publikum weggelassen wurde, darf keineswegs so gedeutet werden, als handle es sich hier um Unwesentliches. Es ist der Dichter selber, der im Vorwort zum *Good-natured Man* auf diesen Auftritt aufmerksam macht:

... in deference to the public taste, grown of late, perhaps, too delicate, the scene of the bailiffs was retrenched in the representation. In deference also to the judgment of a few friends, who think in a particular way, the scene is here restored.¹⁷¹

Solche Hinweise müssen bei der Spärlichkeit der Stellungnahmen Goldsmiths zu seinem Werk gebührend berücksichtigt werden. Ihr blosses Vorhandensein weist auf die Wichtigkeit der betreffenden Stellen. Die scheinbare Gelassenheit und der leicht humoristische Ton, mit der Goldsmith hier spricht, fällt ebenfalls nicht ins Gewicht, es ist dies jener Stil, in dem er, in berechneter Verstellung, auch ernstere Anliegen zur Sprache zu bringen pflegt.¹⁷² Unter diesen Umständen darf es als gesichert angenommen werden, dass in Honeywood, so wie im Pfarrer, das Problem der Verstellung wiederum im Mittelpunkt stehen soll und es mit den Absichten des Dichters übereinstimmt, wenn der Held in einer Szene, in der seine angekündigte Grossmut nur am Rande mitspielt, am heftigsten dem Gelächter ausgeliefert ist.

Die Bailiff-Szene stellt den Vorgang zur Erzeugung der komischen Lust, wie das bei Goldsmith üblich ist und in des Pfarrers Worten über seine Rückkehr vom misslungenen Pferdeverkauf bereits dargelegt worden ist, schrittweise in den einzelnen Phasen dar.¹⁷³ Was Honeywood verdecken will, ist seine Arrestierung durch die Gerichtsdienner. Sein Aufwand erhöht sich daher beträchtlich, da er nicht nur sich selbst verstellen,

¹⁷⁰ *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 165 f.

¹⁷¹ *Good-natured Man*, Preface, S. 131.

¹⁷² vgl. Die Scheinharmonie des ironischen Stils, S. 34 f.

¹⁷³ vgl. S. 95.

sondern auch die beiden Diener maskieren muss. Sein Aufwand tritt dabei umso deutlicher in Erscheinung, als er geradezu gemessen werden kann, nämlich am Bestechungsgeld, das er dem Bailiff gibt, und an der Kleidung, die er seinem Gehilfen überlässt. Seine eigentliche Anstrengung beginnt jedoch erst recht, da die Maskierung und Vorspiegelung falscher Tatsachen vor Miss Richland einer Bewährungsprobe ausgesetzt ist. Die Sinnlosigkeit seiner Bemühungen steht dabei von Anfang an fest; denn Miss Richland weiss über den wahren Sachverhalt bereits Bescheid:

Miss Richland (aside): Who can these oddlooking men be? I fear it is as I was informed. It must be so.¹⁷⁴

Je verzweifelter die Gebärden und Bewegungen Honeywoods werden, um den Schein zu wahren, desto grösser ist nach dem psychologischen Gesetz vom ersparten Aufwand die komische Wirkung.

Dass die komische Hauptgestalt von *She Stoops to Conquer* dem mit dem Pfarrer und Honeywood aufgestellten Typus entspricht, ist offenkundig. Der Hang zur Verstellung, von dem Marlow beherrscht ist, wird bereits im ersten Gespräch zwischen ihm und Miss Hardcastle in auffälliger Weise genannt, und es geht deutlich genug hervor, dass das Wort «hypocrisy» auf den Helden bezogen werden soll:

Miss Hardcastle: You were observing, sir, that in this age of *hypocrisy* — something about *hypocrisy*, sir.

Marlow: Yes, madam. In this age of *hypocrisy*, there are few who upon strict enquiry do not — a — a — a —

Miss Hardcastle: You mean that in this *hypocritical* age there are few that do not condemn in public what they practise in private...¹⁷⁵

Obschon die Rede Miss Hardcastles Wesenszüge des Helden andeuten will, wäre es verfehlt, Marlow als einen Scheinheiligen zu charakterisieren. Es geht ihm grundsätzlich nicht darum, vor der Oeffentlichkeit als besser zu erscheinen als er ist. Moralische Erwägungen spielen überhaupt bei Goldsmiths Helden eine untergeordnete Rolle. Weder der Pfarrer noch Honeywood streben danach, etwa im Sinne der christlichen Ethik als gute Menschen angesehen zu werden. Es ist ihnen darum zu tun,

¹⁷⁴ *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 168.

¹⁷⁵ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 243.

ihre Schwächen vor der Gesellschaft zu verdecken. Das gilt auch für Marlow. Seine Schwäche ist die Schüchternheit vor dem Gesellschaftlichen. Diese sucht er zu verhüllen, um in der Gemeinschaft bestehen zu können. Er verstellt sich daher immer dort, wo er für den Respekt vor seiner Person besorgt ist, ganz gleich von welcher Seite sein Ansehen bedroht werde. Seine Rede ist darum, solange er sich in Gewalt hat, berechnet. Seine innersten Gedanken gibt er seinen Gesprächspartnern nicht ohne weiteres preis; er spricht «aside»:

Miss Hardcastle: I'm sure you did not treat Miss Hardcastle... in this obstropicalous manner. I'll warrant me, before her you looked dashed...

Marlow (aside): Egad! she has hit it, sure enough (To her). In awe of her, child? Ha! ha! ha! A mere awkward, squinting thing, no, no!...¹⁷⁶

Es geht Marlow, wie den Helden des *Vicar of Wakefield* und des *Good-natured Man*, vor allem um die Behauptung seiner eigenen Person. Alle drei befürchten fortwährend, in ihrer Umgebung wegen ihrer Schwächen und Fehler nicht bestehen zu können. Sie verstellen sich, um in der Gesellschaft nicht in ungünstigem Lichte zu erscheinen.

Die drei komischen Hauptgestalten erweisen sich in diesem Sinne weitgehend als Bekenntnis des eigenen Wesens des Dichters, wie es im Zusammenhang mit den biographischen Kenntnissen auf Grund einiger Hauptzüge seiner schriftstellerischen Tätigkeit dargelegt worden ist.¹⁷⁷ Diese enge Durchdringung von Leben und Werk rückt Goldsmith bereits in die Nähe der Romantik, in der die Persönlichkeit der Dichter für die Interpretation ihrer Werke wesentlich wird. Es ist aber bezeichnend für die Uebergangsstellung, in der sich Goldsmith befindet, dass er sein eigenes Problem in denjenigen Charakteren statuiert, welche dem Gelächter der Gesellschaft preisgegeben werden. Die Individualität wird, wie es im Zeitalter der Aufklärung gefordert ist, der Gemeinschaft aufgeopfert.

Es ist die Aufgabe des folgenden Kapitels, die geistesgeschichtliche Stellung des Dichters, die bis jetzt nur hin und wieder angedeutet werden konnte, genauer festzulegen. In dieser Weise sollen die Aspekte des Komischen, wie sie in den Werken seiner Reifeperiode in Erscheinung getreten sind, in ihrer Zeit verankert werden.

¹⁷⁶ *She Stoops to Conquer*, 3. Akt, S. 259.

¹⁷⁷ vgl. Die humoristische Grundhaltung, S. 13 f.

DIE RICHTENDE INSTANZ

Das Wanken der Gesellschaft

Die Lächerlichkeit der Hauptgestalten wird auf Grund der Theorie vom ersparten Aufwand¹⁷⁸ dank ihrer Neigung zur Verstellung, welche in einzelnen Fällen in aller Deutlichkeit zum Ausdruck kommt, in weitgehendem Masse erfasst. Dies spricht jedoch lediglich für die Stärke und Durchsichtigkeit von Goldsmiths Komik, während über ihr besonderes Wesen damit wenig ausgesagt ist. Soll dieses näher umschrieben werden, so muss die Frage nach der Existenz eines Rahmens gestellt werden, von dem aus die Charaktere bewertet werden können und, wenn sie aus ihm herausfallen, komisch erscheinen.¹⁷⁹ In jedem der drei Werke, die im Vordergrund dieser Arbeit stehen, lässt sich ohne Schwierigkeit eine Instanz erkennen, welche einen solchen Rahmen bildet, und darum als die beurteilende oder richtende bezeichnet werden darf. Am eindeutigsten ist diese indessen im *Good-natured Man* ersichtlich, wo sie durch die Gestalt Sir William Honeywoods vertreten ist.

Sir William ist es, der Honeywoods Charakter einer näheren Untersuchung unterzieht und von seinem Standpunkt aus die Schwächen des Helden aufdeckt und fixiert:

Sir William: ... that he loves all the world; that is his fault.¹⁸⁰

Wer sich anmassen darf, in einer dermassen eindeutigen Weise über seine Mitmenschen zu urteilen, muss über eine einheitliche Weltanschauung verfügen. Sir William wird nun zwar im einzelnen nicht näher beschrieben. Aber diese Unbestimmtheit seiner eigenen Person stimmt mit der Aufgabe, die ihm im Geschehen zukommt, vollkommen überein. Als richtende Instanz tritt er weniger im Namen seiner selbst denn als Vertreter einer philosophischen Richtung auf. Dies kommt schon in scheinbar unwesentlichen Einzelheiten zum Ausdruck, so in der Erwähnung seiner Briefe, die er an Honeywood geschickt hat:

¹⁷⁸ vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*.

¹⁷⁹ «Komisch ist, was in unschädlicher Weise aus dem Rahmen fällt und ausserhalb des Rahmens sich selbst genügt.» Staiger, *Goethe I*, S. 187.

¹⁸⁰ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 137.

Sir William: My letters to him during my employment in Italy, taught him only that *philosophy* which might prevent, not defend his errors.¹⁸¹

Die Bedeutung, die dem Begriff «philosophy» hier in diesem Zusammenhang zukommt, ist augenscheinlich. Er wird vom Dichter noch besonders hervorgehoben, indem er auf kleinstem Raume insgesamt dreimal wiederholt wird.¹⁸² Solche Wiederholungen gleicher Wörter müssen angesichts der stilistischen Gewandtheit Goldsmiths immer besonders beachtet werden und haben einen tieferen Sinn. Nachdem einmal kein Zweifel mehr darüber bestehen kann, dass Sir William als der Vertreter einer bestimmten Weltanschauung aufgefasst werden soll, ist auch diese selbst leicht zu bestimmen. Die Erwähnung seines Aufenthaltes in Italien weist auf eine Weltbürgerlichkeit, ein Ideal des Zeitalters des Rationalismus. Sir William tritt entgegen als ein würdiger Vertreter der Gesellschaft der Aufklärung. Dieser Gesellschaft, die er repräsentiert, mit ihrer Tendenz zur Nivellierung, wird der sonderbare Charakter verdächtig. Honeywood im besonderen widerspricht mit seiner extremen Grossmut ihren Forderungen, da er nicht im Einklang mit dem gesunden Menschenverstand handelt. Er muss daher gezüchtigt und zur Vernunft zurückgeführt werden. Sir William hat zu diesem Zweck einen Plan ausgedacht, der nach seiner Ansicht ein Misslingen ausschliesst, insofern als Sir William überzeugt ist, dass Honeywood in seiner Notlage von allen seinen Freunden verlassen würde:

Sir William: To arrest him for that very debt, to clap an officer upon him, and then let him see which of his friends will come to his relief.¹⁸³

Der Umstand, dass dieses vernünftig geplante Vorgehen scheitert, ist für die geistesgeschichtliche Stellung Goldsmiths bezeichnend und bedeutet mehr als einen Misserfolg Sir Williams: Es wankt hier die Gesellschaft der Aufklärung. Der Rahmen, der durch sie gebildet wird, hält nicht mehr. Er wird zwar nicht ausdrücklich in Frage gestellt; Sir William bleibt der makellose Repräsentant des Rationalismus, als den er am Anfang erscheint:

¹⁸¹ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 137.

¹⁸² *Jarvis*: «I am sorry they taught him any philosophy at all... This same philosophy...» S. 137. Sir William: «Don't let us ascribe his faults to his philosophy...» S. 138.

¹⁸³ *Good-natured Man*, 1. Akt, S. 138.

Jarvis: Well, go thy ways, Sir William Honeywood. It is not without reason that the world allows thee to be the best of men.¹⁸⁴

Schon in dieser Kennzeichnung ist in bezug auf die Stellung von Sir William bei näherem Zusehen eine gewisse Einschränkung gemacht, die auf die Unterhöhnung seiner Gewalt und seines Einflusses, wie sie im Laufe der Handlung unbewusst von seiten Miss Richlands unternommen wird, von Anfang an in kaum merklicher Weise hindeutet. Die Wendung, dass Sir William Honeywood *nicht ohne Grund* (not without reason) als der beste aller Menschen angesehen werde, muss in diesem Zusammenhang in ihrer vollen Bedeutung genommen werden: Soweit sein Charakter mit den Mitteln des Verstandes ergründet werden kann, ist er als gut und vorbildlich zu bezeichnen; er entspricht in idealer Art einer Gesellschaft, die mit dem Verstande wertet. Diese soll aber nicht mehr allein zuständig sein, da sie alle jene Werte vernachlässigt, die nicht in dieser Weise erfasst werden können. Mit ihrem Willen zur Klarheit wird sie dem Geheimnisvollen, Sonderbaren nicht gerecht. Dass solches in der Kennzeichnung Sir Williams mitschwingt, wird durch die daran schliessende Charakterisierung Honeywoods noch verdeutlicht:

Jarvis: But here comes his hopeful nephew; the *strange* good-natured, foolish, open-hearted — And yet, all his faults were such that one loves him still the better for them.¹⁸⁵

Die Eigenschaften Honeywoods sind sonderbar, ein Schleier des Geheimnisses ist um sie gelegt, aber es muss ihnen, gemäss den Worten Jarvis, aus unverständlichen Gefühlen eine gewisse Sympathie entgegengebracht werden.

Freilich ist auch Sir William kein starrer Vertreter der Aufklärung, bezeugt er doch in der Beschreibung von Honeywoods Charakter eine gewisse Elastizität. Er unterscheidet nicht nur Tugenden und Laster, sondern trägt ebenfalls denjenigen Eigenschaften Rechnung, die weder der einen noch der andern Seite angehören:

There are some faults so nearly allied to excellence, that we can scarce weed out the vice without eradicating the virtue.¹⁸⁶

¹⁸⁴ *Good-natured Man*, I. Akt, S. 139.

¹⁸⁵ *Good-natured Man*, I. Akt, S. 139.

¹⁸⁶ *Good-natured Man*, I. Akt, S. 138/9.

Er besitzt aber keineswegs jene Beweglichkeit, wie sie von Sir William Thornhill (Mr. Burchell) zur Schau getragen wird, der im *Vicar of Wakefield* als richtende Instanz in Erscheinung tritt. Seine Funktion ist in der Tat dieselbe wie diejenige Sir William Honeywoods innerhalb des *Good-natured Man*, so dass auch die Gleichheit ihrer Namen (Sir William) Ausdruck einer innern Beziehung ist. Während aber Sir William Honeywood eindeutig als Wortführer der Aufklärung spricht und in seinem Vorgehen gegen seinen Neffen der Wille zur Klarheit durchbricht, kann Sir William Thornhill nicht ohne weiteres zu einer klar umrissenen weltanschaulichen Haltung in Beziehung gesetzt werden. Sein Wesen ist nicht fest umrissen:

At present his bounties are more rational and moderate than before;
but still he preserves the character of an humorist, and finds most pleasure
in eccentric virtues.¹⁸⁷

Er befindet sich noch in einer Entwicklung, wobei allerdings nicht zu verkennen ist, dass diese in einer Annäherung an die Ideale der Aufklärung besteht. Er ist von seiner übertriebenen Grossmut geheilt, die ihm, wie Honeywood, in seiner Jugend eigen war (he carried benevolence to an excess when young).¹⁸⁸ Sein Verhalten ist jetzt vernünftiger, berücksichtigt aber doch das Geheimnisvolle und die Vieltätigkeit des Lebens. Er lässt den Dingen weitgehend ihren Lauf und greift nur im Verborgenen ein. Seine Funktion als Richter tritt erst am Schluss offen zutage, obwohl er schon früher einmal seine Stimme in eindeutiger Weise verlauten lässt, nämlich in seiner eindrucklichen Verurteilung der Konversation von Lady Blarney und Miss Skeggs.¹⁸⁹ Der Umstand, dass Sir William Thornhill in der Ausübung seiner richterlichen Gewalt lange zaudert und erst in letzter Minute entscheidend eingreift, beleuchtet die Unsicherheit in der Bewertung der Dinge, die für den Dichter selbst charakteristisch ist. Die Regeln der aufklärerischen Gesellschaft werden nicht mehr als absolut massgebend betrachtet; der Glaube an eine vernünftige Weltordnung ist erschüttert. Es ist aber ebenso bezeichnend, dass Sir William Thornhill trotz allem sich seiner

¹⁸⁷ *Vicar of Wakefield*, Kap. III, S. 17.

¹⁸⁸ *Vicar of Wakefield*, Kap. III, S. 15.

¹⁸⁹ Fudge-scene, *Vicar of Wakefield*, Kap. XI, S. 56 f.

Aufgabe als Richter erinnert und schliesslich doch als echter Aufklärer die Verwirrung auflöst und einen glücklichen Ausgang des Geschehens ermöglicht. Das Wanken der aufgeklärten Gesellschaft, als deren Vertreter sich Sir William Thornhill im letzten Augenblick legitimiert, kommt in dieser Weise deutlich zum Ausdruck, wobei allerdings das Bemühen des Dichters wahrnehmbar ist, ihre Stellung als massgebende Instanz grundsätzlich nicht vollkommen zu erschüttern.

Der Rahmen, von dem aus die einzelnen Charaktere beurteilt werden, kann aber in Goldsmiths Werk nur noch mit Mühe aufrechterhalten werden. Er steht nicht von Anfang an als gesichert da, sondern der Dichter muss sich ständig seiner wieder vergewissern. Der Versuch, im *Good-natured Man* einen Repräsentanten der den Rahmen bildenden Gesellschaft auf der Bühne erscheinen zu lassen, darf im Sinne einer solchen Sicherstellung gewertet werden, denn derjenige Dichter, für den der Rahmen feststeht, bedarf dessen nicht. So fehlt in der *Clandestine Marriage*, einem Lustspiel, das als «lachende» Komödie auf der Seite von Goldsmiths Komödien steht, ein Hinweis auf eine richtende Instanz.¹⁹⁰ Colman und Garrick ringen, als Verfasser der *Clandestine Marriage*, nicht wie Goldsmith um eine einheitliche Weltanschauung. Sie können daher ohne weiteres an die Gestaltung sonderlicher Charaktere gehen, ohne zuvor eine richtende Instanz fixiert zu haben. Die Sicherheit, mit der sie ihre lächerlichen Figuren schaffen, zeigt sich darin, dass sie deren Abweichen von den Sitten der guten Gesellschaft zum voraus mit sprechenden Namen zu bestimmen vermögen (z. B. Lord Ogleby, Lovewell). Allerdings bedient sich auch Goldsmith sprechender Namen, aber es hat sich gezeigt, dass die Gestalten selbst mit diesen oft nicht im Einklang stehen.¹⁹¹ Auch hierin tut sich die Eigenart von Goldsmiths Werk und insbesondere seiner Lustspiele kund. Diese sind zwar, wie die *Clandestine Marriage*, eigentliche Gesellschaftskomödien, in denen die gute Gesellschaft den Rahmen bildet; aber diese Gesellschaft wankt.

Dieses Wanken tritt aber noch in anderer Weise in Erscheinung. Wenn einerseits kein Zweifel darüber bestehen kann, dass Goldsmiths Gestalten darum lächerlich sind, weil sie aus diesem Rahmen fallen, der zwar

¹⁹⁰ *Clandestine Marriage*, von Colman und Garrick, 1766; lachende Komödie als Gegensatz zur weinerlichen.

¹⁹¹ vgl. S. 73 f. (Die Darstellung der Charaktere).

seinerseits nur mit Mühe bewahrt werden kann, so muss doch andererseits festgestellt werden, dass damit nur eine Quelle der komischen Lust genannt ist. Vor allem gilt dies für die Hauptgestalten, die nicht nur durch sonderliche Eigenschaften auffallen, sondern auch durch ein ständiges Bemühen, sich der Gemeinschaft anzupassen und sich in ihr zu behaupten. Es ist dies eine Komponente desjenigen Charakterzuges, der dem Pfarrer, Honeywood und Marlow eignet, dem Hang zur Verstellung und der Verdeckung des eigenen Wesens. Indem dieser Charakterzug Gegenstand des komischen Gelächters ist, wird auch der Aufwand, den die Hauptgestalten aufbringen, um vor der Gesellschaft bestehen zu können, komisch beleuchtet und in diesem Zusammenhang gerät der Rahmen selbst in ein lächerliches Licht. Je grösser die Wandelbarkeit der Charaktere wird, je mehr sich diese nach der Gesellschaft richtet, desto weniger fallen die Gestalten aus dem Rahmen, um so mehr wird dieser selbst fragwürdig, da er nur durch Verstellung und zum Scheine gewahrt wird. Es ist aber nicht zu verkennen, dass sich anhand der komischen Hauptgestalten eine Tendenz in dieser Richtung abzeichnet.

Der Pfarrer im *Vicar of Wakefield* ist trotz seinem Hang zur Verstellung doch noch durch eine gewisse Starrheit gekennzeichnet, wie sie dem sonderlichen Charakter der Gesellschaftskomödie im allgemeinen eigen ist. Diese verstreifte Haltung ist unter anderem dadurch angedeutet, dass er sich im Gegensatz zu Honeywood und Marlow in einem Alter befindet, für das ein Beharren auf den sich angeeigneten Prinzipien typisch ist. Seine Verstellung ist überdies eher als ein Fehler dargestellt, der mit seinem persönlichen Charakter verbunden ist und sich nur in bedingtem Masse in der Beziehung der Gesellschaft entwickelt hat, lebt doch die Familie Primrose zu Beginn des Geschehens in idyllischer Abgeschlossenheit, unberührt von dem Weltgeschehen.¹⁹² Mit Honeywood und Marlow wird das Gewicht mehr und mehr auf ihre Wandelbarkeit im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Umgebung verlagert. Indessen ist diese Art der Komik, welche darauf beruht, dass etwas vor der Gesellschaft verhüllt wird, weil es vor ihr nicht bestehen könnte, keineswegs ein eindeutiges Kriterium, durch das sich die Lustspiele Goldsmiths von andern

¹⁹² vgl. *Vicar of Wakefield*, Kap. I, S. 1: «We had no revolutions to fear, nor fatigues to undergo; all our adventures were by the fireside, and all our migrations from the blue bed to the brown.»

Komödien seiner Zeit abheben liessen; denn gerade in der *Clandestine Marriage* wird, wie schon aus dem Titel hervorgeht, die komische Lust auf Grund des gleichen Prinzips hervorgerufen. Lovewell und Fanny verstossen gegen die Konvention, indem sie ohne Rücksicht auf ihre Herkunft heiraten. Wie die Helden Goldsmiths haben sie nicht den Mut, diesen Schritt der Oeffentlichkeit bekanntzugeben. Auf Grund der Verheimlichung ihrer Herausforderung an die Gesellschaft entstehen dann die lächerlichen Situationen. Dabei richtet sich ein Teil des Gelächters von selbst gegen die Sitten der Gesellschaft, da diese der Grund vieler überflüssiger Bewegungen sind, die hätten erspart werden können. Trotz dieser Aehnlichkeit in bezug auf den Anlass und die Richtung des komischen Gelächters liegt doch ein grundsätzlicher Unterschied in der Art der Problemstellung vor. Lovewell und Fanny verstossen gegen die Konvention der Gesellschaft, weil sie eine mit der Vernunft nicht zu rechtfertigende Handlung vollzogen haben. Der Nachdruck liegt dabei auf dem Handeln, wobei eine eingehende Begründung ihres Verhaltens im Sinne einer Darlegung ihrer Charaktere fehlt. Der Konflikt spielt sich an der Oberfläche ab; er entbehrt der Vertiefung in dem besonderen Wesen der Gestalten, die im Werk Goldsmiths nie mangelt. Sie hat aber auch zur Folge, dass seine Lustspiele die Stellung der Gesellschaft als massgebende Instanz recht eigentlich erschüttert und in Frage stellt.

Die Kraft der triebhaften Natur

Die Verhältnisse in Goldsmiths Werk liegen aber nicht nur so, dass die Gesellschaft als richtende Instanz lediglich wankt, sondern es finden sich auch ganze Szenen, in denen der Rahmen, der durch sie gebildet wird, nicht mehr anerkannt und aufgegeben wird. Dies trifft überall dort zu, wo nicht im Namen der guten Gesellschaft, als vielmehr in demjenigen der triebhaften Natur gelacht wird, also an solchen Stellen, an denen sich eine derbe, niedere Komik verbreitet.

Wenn diese Art der Komik in Goldsmiths Lustspielen einen verhältnismässig breiten Raum einnimmt, so hat das seinen besonderen Sinn. Zwar ist stets in Erinnerung zu halten, dass der Dichter in der Verwendung derber Mittel nur auf eine alte Tradition des Lustspiel zurückgreift. Die Elemente der niederen Komik fügen sich jedoch organisch in sein Werk ein, weil hier eine Möglichkeit zur Lösung desjenigen Problems angedeutet ist, das mit den komischen Hauptgestalten aufgeworfen wird und in irgend einer Weise der Abklärung bedarf. Obschon der Pfarrer, Honeywood, Marlow alle mit einem Zug der Verstellung behaftet sind, der in ihrem Wesen begründet ist, scheitern sie doch erst im Verkehr mit der Gemeinschaft. Sie bemühen sich ständig, sich mit dieser in Uebereinstimmung zu setzen, und weil dieses Streben nur ihr Aeusseres und nicht ihr Inneres erfasst, geraten sie in ein lächerliches Licht. Die Gespaltenheit ihres Wesens führt sie dabei in die Nähe eines tragischen Konflikts. Diese Gespaltenheit kann nun, wenigstens was die gesellschaftliche Seite anbelangt, in der Weise behoben werden, dass die von ihr betroffenen Gestalten ihre Bemühen um die Gesellschaft aufgeben und sich entschliessen, lediglich im Vertrauen auf ihre eigenen Kräfte, wie sie ihnen von der Natur verliehen sind, ohne Rücksicht auf die Konvention dahinzuleben. Ein solcher Entschluss wird ihnen in den Szenen derber Komik nahegelegt. Denn hier wird gezeigt, dass das Leben ohne Rücksichtnahme und ohne sittliche Anstrengung leichter sei, und im Lachen, das so hervorgerufen wird, bekräftigt der Zuschauer diese Er-

kenntnis.¹⁹³ Auf diese Kontrastierung hat es der Dichter abgesehen. Besonders deutlich tritt das in der Bailiff-Szene in Erscheinung, da der Held in engster Beziehung zu den Gerichtsdienern gezeigt wird, also mit den Vertretern einer niedersten Gesellschaftsschicht, in der eine tierische Behaglichkeit zuhause ist. Die beiden Gerichtsdieners sind sich, im Gegensatz zu Honeywood, selbst genug und kümmern sich nicht um die gesellschaftliche Konvention. Für sie gibt es daher auch keine Verstellung. Obschon sie von Honeywood die Weisung erhalten, sich als Offiziere zu gebahren, geben sie sich so, wie sie geschaffen sind. Während Honeywood wegen seiner Arrestierung eine Beeinträchtigung seines Ansehens in der Öffentlichkeit befürchtet und seine Notlage zu verheimlichen trachtet, wird vom Bailiff und seinem Gefolgsmann der Umstand nicht wahrgenommen, dass sie von Standes wegen nicht gesellschaftsfähig sind. Denn sie haben keinen Sinn für die soziologische Schichtung. Das Eintreffen von Miss Richland macht darum auf den Gerichtsdieners keinen Eindruck:

Bailiff: Never fear me, I'll show the lady that I have something to say for myself as well as another. One man has one way of talking, and another man has another, that's all the difference between them.¹⁹⁴

Das Lachen, das aus der Missachtung der gesellschaftlichen Ordnung durch die Gerichtsdieners hervorgeht, erweist sich aber bei näherem Zusehen nicht als rein und unbeschwert. Denn es schwingt in den Bemerkungen des Bailiff und seines Gefolgsmannes ein Unterton mit, aus dem eine Anklage an die Gesellschaft zu verlauten scheint. Vor allem ist dies den Worten Flanigans zu entnehmen, mit denen er auf Miss Richlands Bemerkungen reagiert, dass das Gebahren dieser Offiziere aussergewöhnlich sei:

Miss Richland: *Very extraordinary, this!*

Follower: *But very true.* What makes the bread rising: the *parle-vous* that devour us. What makes the mutton fivepence a pound: the *parle-vous* that eat it up. What makes the beer three pence half-penny a pot —¹⁹⁵

¹⁹³ «Im Lachen, das diese (derbe) Komik erzeugt, verliert der Rahmen seinen Sinn; wir geben ihn preis; wir erklären, dass es uns ohne Rahmen wohler sei.» Staiger, *Goethe I*, S. 188.

¹⁹⁴ *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 168.

¹⁹⁵ *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 169.

Für Miss Richland fallen die Gerichtsdienere lediglich aus dem Rahmen dessen, was die gute Gesellschaft als gültig bezeichnet. Sie sind für sie aussergewöhnlich und darum lächerlich. Ein Abstand von den Vertretern einer niedersten sozialen Schicht ist, was Miss Richland anbetrifft, gewahrt und damit auch jene Gefühlskälte, die eine Vorbedingung des Lachens darstellt. Miss Richland steht daher nichts im Wege, die animalische Naturhaftigkeit der Gerichtsdienere voll auszukosten. Die Dinge sind aber vom Dichter so eingerichtet, dass ihr Lachen vom Zuschauer nicht ohne Bedenken vernommen werden kann. Dies trifft vor allem dann zu, wenn dieses Lachen auf Kosten Flanigans geht, der zuvor in einer Art und Weise beschrieben wird, die einen sentimentaln Einschlag nicht verleugnen kann:

Bailiff: There's my follower here, little Flanigan, with a wife and four children . . .¹⁹⁶

Die gute Gesellschaft, wie sie durch Miss Richland vertreten ist, geht an solchen Umständen achtlos vorüber, Sie nimmt keine Kenntnis davon. Es stimmt für sie der Satz, den Goldsmith in seinem *Essay on the Theatre* theoretisch festgelegt hat:

We do not so strongly sympathise with one born in humbler circumstances; . . . while we melt for Belisarius, we scarce give halpence to the Beggar whot accosts us in the street. The one has our pity; *the other our contempt*.¹⁹⁷

Die gute Gesellschaft der Aufklärung berücksichtigt nicht die wahren Umstände. Was aus ihrem Weltbild fällt, ist lächerlich, auch wenn es der Berechtigung nicht ermangelt. Sie hat eine künstliche Welt errichtet und den Kontakt mit der Umwelt verloren. Das Gespräch zwischen Miss Richland und Honeywood in der Bailiffscene ist in jeder Hinsicht gekünstelt, es entbehrt der Substanz. Was die Gerichtsdienere sagen, ist grob, aber es ist, wenigstens zum Teil, wahr. In diesem Sinne stellt sich das Wort Flanigans als Anklage dar. Das Steigen des Brotpreises, der teure Preis des Schafffleisches und des Biers, das sind nackte Tatachen. Es mag nicht gesellschaftsfähig sein, solche Dinge in Anwesenheit Miss Richlands in einer grobschlächtigen Weise und in falschem Zusammenhang zu nennen;

¹⁹⁷ *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 166.

aber für Flanigan sind sie lebenswichtig und greifen an seine persönliche Existenz. Ein Gefühl der Bänglichkeit wird damit hervorgerufen, das die Komik wesentlich beeinträchtigt. Die Erscheinung der Gerichtsdienere rechtfertigt zwar des Dichters Erwähnung im Vorwort zum *Good-natured Man*, dass ihre Reden wegen ihrer Vulgarität dem Publikum bei der Aufführung vorenthalten wurden.¹⁹⁹ Er gibt dabei seiner Ueberzeugung Ausdruck, dass damit dem Stück eine grosse Quelle komischer Lust verloren gegangen sei, und gesteht nicht, dass eben gerade die Komik, wie sie durch die Gerichtsdienere hervorgerufen werden soll, weitgehend eingeschränkt ist. Es ist für die Zwiespältigkeit von Goldsmiths Wesen und Schaffen bezeichnend, dass er sich an einer Stelle der Gefährdung der lächerlichen Atmosphäre schuldig macht, wo er zu einem entscheidenden Schlage gegen die rührselige Komödie auszuholen glaubt.

Die ablehnende Haltung Colmans als Theaterdirektor von Covent Garden gegenüber der derben Komik, wie sie in der Bailiff-scene vorhanden ist, darf daher kaum als eine blosser Rücksichtnahme auf den Geschmack des Publikums gewertet werden, wie das Goldsmith darstellt. Sie wird vielmehr auch auf künstlerische Erwägungen zurückgeführt werden müssen. So ist die Komplexität und Uneinheitlichkeit der umstrittenen Szene evident, der Effekt ist darum in Frage gestellt. Zwar hat der Dichter versucht, auch hier eine Scheinharmonie herzustellen und diese gleichzeitig zu einer komischen Wirkung zu verwerten, aber dies ist doch nur in beschränktem Masse gelungen. Wie selten in seinem Werk zeigt sich an dieser Stelle die Gefahr, die Goldsmith infolge seiner besonderen humoristischen Haltung in seiner Tätigkeit als Lustspieldichter ständig umlauert. Seine Standpunktlosigkeit verwischt oft die Trennungslinie zwischen dem Bereich, der Gegenstand des Gelächters ist, und demjenigen, der als richtende Instanz zu gelten hat. In der Bailiff-Szene ist diese Richtungslosigkeit, auf die bei der Abklärung der humoristischen Grundhaltung des Dichters auf Schritt und Tritt hingewiesen werden musste, wiederum genau zu erfassen. Es sind hier drei Instanzen vertreten, die sowohl beurteilend wie auch lächerlich erscheinen, und es ist im einzelnen nicht immer zu entscheiden, wie die Gewichte verteilt sein sollen.

¹⁹⁹ *Good-natured Man*, Preface, S. 131.

Den Auftakt zu der allgemeinen Verwirrung stellt der Umstand dar, dass Sir William Honeywood, der am Anfang des Stückes als massgebender Beurteiler und Richter bezeichnet ist, in diesem Auftritt überhaupt nicht sichtbar wird, sondern sich ganz im Hintergrund verborgen hält. In diesem Augenblick geschieht es auch, dass er die Herrschaft über die Lage verliert, weil Miss Richland bereits für Honeywood eingesprungen ist. Honeywood sollte aus seiner misslichen Situation schon befreit sein:

Garnet: But I wonder, madam, that the lawyer you just employed to pay his debts, and set him free, has not done it by this time. He ought at least have been here before now.²⁰⁰

In gleichem Masse, wie sich die Bedeutung Sir Williams für den weiteren Verlauf des Geschehens vermindert, verliert die aufgeklärte Gesellschaft als massgebender Rahmen an Einfluss. Zwar nimmt nun Miss Richland gewissermassen seine Stelle als Sachwalter der guten Gesellschaft ein. Aber gerade dadurch, dass sie zwar im Namen der gleichen Instanz wie Sir William spricht, wird der gesellschaftliche Rahmen in seiner Festigkeit noch mehr beeinträchtigt. Dies ist umso mehr der Fall, als Miss Richland erst im Verlaufe des Gesprächs, das immer unsinnigere Form annimmt, eine eindeutige Stellung bezieht. Denn erst spät gibt sie das Bemühen auf, Honeywood bei der Wahrung eines äusseren Zusammenhanges zwischen den Reden der ungleichen Gesprächspartner behilflich zu sein:

Honeywood: I suppose you perceive the meaning, madam, of his course of law?

Miss Richland: I protest, sir, I do not.²⁰¹

Der Standpunkt der Miss Richland ist in der Szene der Gerichtsdieners niemals dermassen klar umrissen wie derjenige von Sir William Honeywood, der am Anfang des Geschehens fixiert wird und sich, unbeschadet des Handlungsverlaufs, grundsätzlich nicht ändert. Miss Richland ist sich über den Grad der Absurdität in Honeywoods Gebaren keineswegs im klaren. Da ihre Beziehung zu Honeywood von echter Liebe diktiert ist, kann sie nicht mit dem Verstand abgeklärt werden; darum ist ihr Urteil zögernd und unbestimmt:

²⁰⁰ *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 171.

²⁰¹ *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 170.

Miss Richland: Well, though his perplexities are far from giving me pleasure, yet I own, there's something very ridiculous in them, and a just punishment for his dissimulation.²⁰²

In dieser milden Beurteilung ist ein Triumph für den Helden enthalten. Honeywood hat trotz seines unvernünftigen Benehmens eine wohlwollende Richterin gefunden. Er behauptet sich gegen den Vernunftsglauben Sir Williams. Sein Verhalten wird nicht mehr grundsätzlich als verkehrt und lächerlich bezeichnet. Seine übertriebene Grossmut, die für Sir William darum schon abwegig ist, weil sie als eine Uebertreibung die von ihm vertretene jeden Fanatismus verdächtigende Gesellschaft gefährdet. Zwar weist auch schon er darauf hin, dass Honeywoods Grossmut auf Schwachheit beruhe, aber ihre Kennzeichnung als Fehler erfolgt vor dieser Präzisierung. Miss Richland schränkt nun gewissermassen die Lächerlichkeit Honeywoods ein, indem sie nur dessen Hang zur Verstellung, wie er sich in der Bailiff-Szene bemerkbar macht, als der Korrektur durch das Gelächter hinstellt, während seine Grossmut sanktioniert wird. Dadurch tritt Honeywood wenigstens teilweise aus seiner eindeutig lächerlichen Position heraus. Er wird selbst in beschränktem Masse zu einem Masstab für die Beurteilung der übrigen Gestalten, indem von ihm aus gesehen alles Starre und Durchschnittliche auffällt und leicht komisch wirkt.

Starr und unbeweglich in ihrem Verhalten sind die Gerichtsdienere. Im Verharren auf ihrem Standpunkt liegt aber auch ihre Macht, wie sie in der kräftigen Sprache zum Ausdruck kommt. Werden sie einerseits in ihrer Starrheit lächerlich, so behaupten sie sich doch so sehr, dass der Zuschauer anderseits mit ihnen über alles das lacht, was von ihrer Anschauungswelt abweicht.

Der triebhaften Natur als richtender Instanz, wie sie in den Gerichtsdienern zur Darstellung gelangt ist, kommt in Goldsmiths Werk nicht wenig Bedeutung zu. Diese ist aber erst richtig in *She Stoops to Conquer* zu erfassen, wo diese niedere Sphäre eigenständiger in Erscheinung tritt. Es ist ihr hier im Gegensatz zum *Good-natured Man* eine Szene eingeräumt, in der die eigentlichen Repräsentanten der gebildeten Gesellschaft fehlen. In der Wirtshausszene sind unter der Führung Tony Lump-

²⁰² *Good-natured Man*, 3. Akt, S. 171.

kins jene Gesellen vereinigt, deren Leben in animalischer Naturhaftigkeit befangen ist. Sinn und Bedeutung dieser Szene sind dem Hinweis des Dichters zu entnehmen:

Scene — An Alehouse Room. Several shabby fellows, with punch and tobacco. Tony at the head of the table, a little higher than the rest: a mallet in his hand.²⁰³

Aus diesem kompakten Kreis erwächst der guten Gesellschaft eine grössere Gefahr als von seiten der beiden Gerichtsdienner. Die Ueberzeugung, dass es sich ohne Rücksichtnahme auf die Konvention und die gute Sitte leichter leben lasse, dringt hier kräftig durch. Im besonderen erscheinen die Bemühungen Marlows um seine Einordnung in die feine Gesellschaft als eine unnötige Anstrengung. Mit Tony wird ihm eine einfache Lösung entgegengehalten. Tonys Widerstand gegen alles, was seiner Natur nicht entspricht, gefährdet aber die Gesellschaft, und Tony selbst bezahlt sein Widerstreben damit, dass er aus ihr ausgeschlossen wird. *She Stoops to Conquer* endet im Gegensatz zum *Vicar of Wakefield* und zum *Good-natured Man* nicht mehr in einem alle Gestalten umfassenden Kompromiss. Die Harmonie kann nicht mehr restlos hergestellt werden. Tony Lumpkin steht zuletzt aus eigenem Willen allein der Gemeinschaft gegenüber:

Tony: (Taking Miss Neville's hand) Witness all men by these presents, that I, Anthony Lumpkin, Esquire, of BLANK place, refuse you, Constantia Neville, spinster, of no place at all, for my true and lawful wife. So Constance Neville may marry whom she pleases, and Tony Lumpkin is his own man again.²⁰⁴

Die Kraft der triebhaften Natur behauptet sich in der Gestalt Tonys konsequent bis ans Ende. Der Dichter hat es gewagt, in dieser Weise die Herausforderung an die Gesellschaft eindeutig darzustellen. Indessen ist doch die gemeinschaftsfeindliche Haltung Tonys dadurch erheblich herabgemindert, dass nur sein Verzicht die Vereinigung Miss Nevilles und Hastings ermöglicht.

²⁰³ *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 223.

Das Ideal der reinen Natürlichkeit

Trotz der Widerspenstigkeit Tony Lumpkins ist es dem Dichter auch in *She Stoops to Conquer* gelungen, eine für alle Teile mehr oder weniger befriedigende Lösung zu finden. In gewisser Hinsicht erscheint das glückliche Ende hier weniger erzwungen als im *Vicar of Wakefield* und im *Good-natured Man*. Im Roman kann die Harmonie am Schluss nur auf Kosten verschiedener Unwahrscheinlichkeiten hergestellt werden. Auch im *Good-natured Man* wird die Lösung den beteiligten Gestalten zum Teil aufgedrängt. In *She Stoops to Conquer* steht sie in höherem Masse im Einklang mit dem freien Willen der Beteiligten. Diese Wandlung spiegelt sich im Verhalten des zweiten Liebespaares in den beiden Lustspielen wider. Sowohl Leontine und Olivia wie auch Hastings und Miss Neville entschliessen sich, fluchtartig die sie behindernde Umgebung zu verlassen. Sie sind gewillt, ihrem persönlichen Glück den Anstand und die Rücksichtnahme auf die gesellschaftliche Sitte aufzuopfern. Leontine und Olivia rücken von diesem Entscheid bis zuletzt nicht ab. Nur die direkte Verhinderung ihrer Abreise nach Schottland durch Croaker vermag sie zurückzuhalten. Anders dagegen liegen die Verhältnisse bei Hastings und Miss Neville. Zwar stellen sich ihrer Flucht zunächst ebenfals äussere Hindernisse in den Weg. Ihre Absichten werden Mrs. Hardcastle aus einem Brief an Tony Lumpkin, in den sie Einsicht erhält, vorzeitig bekannt.²⁰⁵ Aber die Flucht bleibt ihnen offen, nachdem Tony die Kutsche in der sich Miss Neville unter der Obhut Mrs. Hardcastle befindet, wieder an den Anfangspunkt der abenteuerlichen Fahrt geleitet hat.²⁰⁶ Miss Neville ist jedoch einer übereilten Flucht nicht mehr geneigt. In Betracht, dass sie ihr Vermögen zurücklassen müsste, trägt die Vernunft den Sieg über die Leidenschaft davon:

Prudence once more comes to my relief, and I will obey its dictates. In the moment of passion, fortune may be despised, but it ever produces a lasting repentance. I'm resolved to apply to Mr. Hardcastle's compassion and justice for redress.²⁰⁷

²⁰⁵ *She Stoops to Conquer*, 4. Akt, S. 272.

²⁰⁶ *She Stoops to Conquer*, 5. Akt, S. 279 f.

²⁰⁷ *She Stoops to Conquer*, 5. Akt, S. 284.

Die Leidenschaft erweist sich als der Gesellschaft schädlich, die Vernunft ist ihr nützlich. Dieser Erkenntnis schliesst sich auch Hastings an. Aus freiem Entschluss begeben sie sich in die Gemeinschaft zurück, der sie sich voreilig entzogen haben:

Hastings: For my late attempt to fly off with your niece, let my present confusion be my punishment. We are now come back, to appeal from your justice to your humanity. By her father's consent, I first paid her my addresses, and our passions were first founded in duty.

Miss Neville: Since his death, I have been obliged to stoop to dissimulation to avoid oppression. In an hour of levity, I was ready even to give up my fortune to secure my choice. But I'm recovered from the delusion, and hope from your tenderness what is denied me from a nearer connection.²⁰⁸

Mit diesen Bekenntnissen weisen sich Hastings und Miss Neville darüber aus, dass sie im Grunde genommen gut sind. Sie sind tugendhaft in dem Sinne, dass sie die Gesellschaft als höchste Instanz anerkennen. Die beiden Getalten geraten damit in die Nähe derjenigen des weinerlichen Lustspiels. Der Dichter war sich dessen vollkommen bewusst, schliesst er doch an ihre Eingeständnisse einen Ausspruch Mrs. Hardcastles an, der auf diesen Zusammenhang offen hindeutet:

Mrs. Hardcastle: Pshaw, pshaw! this is all but the whining end of a modern novel.²⁰⁹

Diese Berührung mit dem Geiste der sentimentalischen Komödie ist aber auch in diesem Zusammenhang nicht von Bedeutung. Vielmehr muss bei dem Verhalten Hastings und Miss Nevilles hervorgehoben werden, dass ihr Kompromiss mit der Gesellschaft nicht die Preisgabe ihrer persönlichen Neigung fordert. Es ist in ihrer Unterordnung unter die Gemeinschaft, wie sie am Schlusse des Stückes dargelegt wird, eine Möglichkeit zur Lösung jenes Konfliktes angedeutet, der in den Heldentypen (dem Pfarrer, Honeywood und Marlow) zum Hauptproblem gestaltet ist. Diese leiden ja alle darunter, dass es ihnen nicht gelingt, die Beziehung ihrer Persönlichkeit zur Gemeinschaft in einer beide Teile befriedigenden Weise zu regeln.

²⁰⁸ *She Stoops to Conquer*, 5. Akt, S. 288.

²⁰⁹ *She Stoops to Conquer*, 5. Akt, S. 288.

Die Lösung, die von Hastings und Miss Neville erst im Verlaufe des Geschehens gefunden wird, ist indessen von Anfang an mit jener Gestalt dargelegt, die in *She Stoops to Conquer* die einzige bedeutendere Figur ist, welche nicht dem Gelächter ausgesetzt ist: Miss Hardcastle. Ihr kommt gleichzeitig, wie im einzelnen zu zeigen sein wird, die Funktion als richtende Instanz zu.

Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass der Dichter in Miss Hardcastle eine in seinen Augen ideale Gestalt zur Darstellung gebracht hat, soweit es im Rahmen seiner humoristischen Grundhaltung, in der keine absoluten Wertmasstäbe Geltung haben, überhaupt Ideale geben kann. Es stimmt mit seiner persönlichen Weltanschauung überein, dass in seinem Werke jene Gestalten gezählt sind, welche als Vorbilder betrachtet werden dürfen. Der Dichter ist kaum imstande, Menschen zu gestalten, ohne sie mit solchen Zügen auszustatten, dass sie lächerlich werden. Vor allem trifft das für jene Figuren zu, bei denen der Dichter zu einer ausführlicheren Darlegung ihrer Charaktere und Handlungen ausholen muss. Ideale Gestalten sind in der Regel nur kurz beschrieben und stehen nicht im Vordergrund des Geschehens. So ist die Charakterisierung Sir William Honeywoods im *Good-natured Man* auf ein Mindestmass beschränkt und nur in einem allgemeinen Ton gehalten. Seine Person bestimmt zwar das Geschehen in hohem Grade, aber seine Handlungen werden vorwiegend nicht auf der Bühne gezeigt. Sir William zieht sich zurück, nachdem er die Art des Vorgehens gegen Honeywood mitgeteilt hat. Der Dichter scheint beständig in Sorge darüber zu sein, die Gestalten möchten in seiner Darstellung ohne seine bewusste Absicht komisch wirken, wenn sie der kritischen Betrachtung von Seiten des Publikums auf längere Zeit ausgeliefert seien.

Miss Hardcastle ist in der Tat in Goldsmiths Werk die einzige Gestalt idealer Prägung, die so sehr in den Vordergrund gestellt ist, dass ihre Wesenszüge im einzelnen erfasst werden können. Freilich tritt der Typus der idealen Frauengestalt innerhalb von Goldsmiths Werk nicht erst in *She Stoops to Conquer* auf. Miss Hardcastle ist bereits im *Vicar of Wakefield* vorgebildet, und zwar in Miss Wilnot. Wenn diese auch nur flüchtig beschrieben ist und für das Geschehen nicht von besonderer Bedeutung ist, so geht doch wenigstens soviel hervor, dass es sich um eine ideale Gestalt handelt:

.... her fortune was her smallest accomplishment. Miss Arabella Wilmot was allowed by all (except my two daughters) to be completely pretty. Her youth, health, and innocence were still heightened by a complexion so transparent, and such an happy sensibility of look, as even age could not gaze on with indifference.²¹⁰

Schon mehr in den Vordergrund tritt dann Miss Richland im *Good-natured Man*, mit der eine weitere Stufe auf dem Weg zu Miss Hardcastle erreicht ist. Miss Richland erscheint wenigstens zeitweilig bereits als massgebende Beurteilerin der Dinge, vor allem des Verhaltens Honeywoods. Ihre Macht als Richterin nimmt in dem Grade zu, in dem Sir William Honeywood Einflussbereich an Boden verliert. Sie ist es recht eigentlich, die seine Stellung unterhöhlt, indem sie Honeywood aus der Notlage, in die ihn Sir William gebracht hat, befreit. Die Heilung Honeywoods wird nicht dem gestrengen Rationalisten überlassen. Sir William wird hier nicht mehr als zuständig erklärt, indem Goldsmith sein Unterfangen scheitern lässt. Es erfolgt so im *Good-natured Man* ein bedeutsamer Uebergang im Bereiche der richtenden Instanz, indem die Funktion des Richters vom Mann auf die Frau übertragen wird, auf eine Frau, die sich nicht mehr von der Vernunft allein leiten lässt, sondern auch ihren Gefühlen Rechnung trägt. Der Beistand, den sie Honeywood gewährt, muss in den Augen einer Gesellschaft wie derjenigen der Aufklärung, bei der vernünftiges Handeln hoch im Kurse steht, geradezu unklug erscheinen. Miss Richland ist denn auch im *Good-natured Man* keineswegs der allein-gültige Masstab; im Hintergrund steht immer noch Sir William Honeywood. Er ist bereit, nötigenfalls einzugreifen und die vernünftige Weltordnung, sollte sie ernstlich gefährdet sein, wieder herzustellen. Diese vernünftige Weltordnung will der Dichter in seinen Werken durchaus gewahrt haben. Jene Gestalten, die als richtende Instanzen amten, sind vom Glauben an sie erfüllt; nur auf dieser festen Grundlage vermögen sie ihre Funktion auszuüben.

Dies hat auch für Miss Hardcastle Geltung. Sie ist im weiteren aber ebenso sehr darum zur Richterin über Marlow berufen, weil ihr Charakter in ausgesprochenem Gegensatz zu dessen Wesen steht. Aus diesem Umstand erklärt sich zu einem Teil die starke komische Wirkung, die

²¹⁰ *Vicar of Wakefield*, Kap. I, S. 7.

von Marlow ausgeht. Weil er das Gegenteil von Miss Hardcastle darstellt, weicht er von ihr, deren Verhalten als Richtschnur gilt, in einem besonders hohen Grade ab. Es kommt noch hinzu, dass seine Abweichung durch die bewusste Hervorhebung dieser Gegensätzlichkeit von Seiten des Dichters ohne weiteres ersichtlich ist. Goldsmith lenkt damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf jene beiden Ebenen, aus deren Vergleichung das Gelächter der komischen Lust herrührt, derjenigen Miss Hardcastles und Marlows. Er überlässt es keineswegs dem Publikum, die Fallhöhe des Helden zu realisieren, sondern er weist selber darauf hin und kann darum der komischen Wirkung gewiss sein.

Der Unterschied zwischen dem Gebaren Marlows und demjenigen Miss Hardcastles, welches gleichzeitig die gültige Norm festlegt, wird schon evident, bevor nur die beiden Gestalten einander konfrontiert werden. Im Gegensatz zu Marlow und einer Reihe anderer komischer Figuren in Goldsmiths Werk lebt Miss Hardcastle im Einklang mit ihrer Zeit und der menschlichen Gemeinschaft.²¹¹ Sie ordnet sich in ihre Umgebung in vernünftiger Weise ein. Solches ist mit dem Kompromiss angedeutet, den sie mit ihrem Vater in bezug auf ihre Kleidung eingegangen ist:

Miss Hardcastle: You know our agreement, sir. You allow me the morning to receive and pay visits, and to dress in my own manner; and in the evening, I put on my housewife's dress, to please you.²¹²

Der Umstand, dass sich Miss Hardcastle nach ihrer jeweiligen Umgebung richtet, hat jedoch keineswegs etwas mit der Verstellung gemein, wie sie die lächerlichen Hauptgestalten Goldsmiths kennzeichnet. Sie verändert nur ihre äusserste Hülle, ihre Gewänder; ihr Wesen wird davon nicht betroffen. Ihre Anlehnung an die neue Mode steht nicht in einem Missverhältnis zu ihrem Wesen. Sie kleidet sich nicht nach der Mode mit der Absicht, sich in der massgebenden Gesellschaft um jeden Preis einen Platz zu sichern. Der neue Geschmack stimmt vielmehr mit ihrem eigenen überein. Indem sie sich nach der Zeit richtet, bleibt auch ihr persönliches Wesen gewahrt. Sich nach der Mode kleiden, nennt sie

²¹¹ Nicht im Einklang mit ihrer Zeit und Umgebung sind vor allem auch der Pfarrer und Honeywood, ebenfalls in augenscheinlicher Weise Croaker und Mr. Hardcastle.

²¹² *She Stoops to Conquer*, 1. Akt, S. 220.

darum: «to dress in my own manner». Weil aber ihr Wesen nicht in der Kleidung befangen ist und sie von ihr nicht als einer Maske zur Verhüllung ihres Innern Gebrauch macht, kann sie sich ihres Aeussern begeben, ohne dass sie dabei etwas verlieren würde. Sich nach der Umgebung richten, gründet bei ihr auch nicht auf Schwäche oder Unsicherheit. Sie ist ihrer selbst vielmehr so gewiss, dass sie ohne Schaden für ihre Persönlichkeit Kompromisse eingehen kann, wo diese das Zusammenleben in der Gemeinschaft erleichtern. Sie muss nicht ängstlich auf ihr Aeusseres bedacht sein, im Gegensatz zu Marlow, welcher der Kleiderfrage im Hinblick auf seine erste Begegnung mit Miss Hardcastle grosse Bedeutung beimisst:

Marlow: I have been thinking, George, of changing our travelling dresses in the morning. I am grown confoundedly ashamed of mine . . .
... Yet, George, if we open the campaign too fiercely at first, we may want ammunition before it is over I think to reserve the embroidery to secure a retreat.²¹³

Die Kleidung ist für ihn darum wichtig, weil er durch sein Aeusseres seine innere Unsicherheit zu verbergen gewohnt ist. Er nimmt sich vor, auf Miss Hardcastle Eindruck zu machen. Er will sich in einem glänzenden Gewande zeigen und sich wie der Feldherr in der Schlacht auszeichnen und hervorstechen. Miss Hardcastle dagegen begibt sich am Abend in das einfache Kleid der Hausfrau, um dem Wunsche ihres Vaters zu entsprechen, und sie darf auch Marlow in diesem Aufzug mit Bestimmtheit entgentreten, da ihr Wesen doch stets dasselbe bleibt.

Freilich entschliesst sich nun auch sie, um Marlow zu heilen, zur eigentlichen Verstellung ihrer Person. Sie verstellt sich aber nur spielerisch. Sie hat es jederzeit in der Hand, das Spiel abubrechen. Dass sie sich selbst durchaus beherrscht, beweist sie, indem sie ihre Verstellung schrittweise preisgibt und nach Massgabe ihrer Ueberlegung.²¹⁴ Sie verhält sich gegenüber Marlow als eine vernünftige Tadlerin; denn sie lässt sich nicht von den Affekten, sondern von der Vernunft leiten. Vernünftig ist jedoch für Miss Hardcastle, was den Bestand der guten

²¹³ *She Stoops to Conquer*, 2. Akt, S. 234.

²¹⁴ vgl. Miss Hardcastle: «I believe he begins to find out his mistake, but it's too soon quite to undeceive him.» *She Stoops to Conquer*, 4. Akt, S. 267.

Gesellschaft sichert. Sie heilt Marlow von seinen Fehler und versöhnt ihn mit der Gesellschaft. Damit wird diese gleichzeitig gestärkt. Vernünftig, das heisst im Sinne der gebildeten Gesellschaft, handeln, ist für Miss Hardcastle gleichbedeutend mit natürlich handeln. Auf Grund dieses Umstandes geht deutlich hervor, dass Miss Hardcastle mehr darstellt, denn eine blosse Kontrastfigur, die in idealer Weise von den lächerlichen Gestalten absticht. Weil für sie natürlich ist, was der guten Gesellschaft entspricht, erweist sie sich in hervorragendem Masse als eine typische Repräsentation des aufgeklärten Zeitalters.²¹⁵ In Miss Hardcastle als richtender Instanz leuchtet das Ideal einer Zeit, die ihrem Ende entgegengeht, noch einmal in vollem Glanz auf. Es zeigt sich damit in aller Deutlichkeit, wie sehr Goldsmith im Gedankengut der Aufklärung befangen ist. Er begnügt sich in der Hauptsache, auf all dasjenige hinzuweisen, was aus dem Rahmen dieser Welt fällt. Ein neues Ideal aufzustellen, hat er nicht versucht.

²¹⁵ Es spricht aus Miss Hardcastle ein ähnlicher Geist wie aus Lessings Minna, die ihrerseits die Ideen der Aufklärung hochhält.

Die Konzeption des natürlichen Menschen

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass Miss Hardcastle zum Unterschied von Sir William Thornhill und Sir William Honeywood in ihrer Stellung als richtender Instanz nicht wankt. Konsequent wahrt sie den Standpunkt einer idealen aufgeklärten Gesellschaft vom Anfang bis zum Ende. Was vor ihr nicht Bestand hat, lässt der Dichter in unmissverständlicher Weise lächerlich werden; sie selbst aber wird nie Gegenstand des komischen Gelächters.

Die Bedeutung dieser Entwicklung, die sich innerhalb der Reifeperiode des Dichters deutlich abzeichnet, darf nicht unterschätzt werden, ist doch hier eine fortschreitende Festigung gewisser Werte nicht zu verkennen. Freilich kann daraus keineswegs leichthin geschlossen werden, dass Goldsmith im Laufe seines Lebens seine humoristische Grundhaltung, die sich gar oft in einer fast unheimlichen Standpunkts- und Richtungslosigkeit äussert, überwunden hätte. Es liegen für eine solche Annahme keine sichern Anhaltspunkte vor. Eine Stelle in Boswells *Life of Johnson* lässt ganz im Gegenteil erkennen, dass sich Goldsmith in der letzten Zeit seines Lebens in einem Zustand der Verwirrung befunden haben muss.²¹⁶ Dieser Umstand darf wohl mit dem Fehlen einer gefestigten Weltanschauung in Zusammenhang gebracht werden.

Dies schliesst jedoch keineswegs aus, dass Goldsmith in seinen Werken gewisse Werte in Erscheinung treten lässt, an die er glaubt. Vor allem ist kaum daran zu zweifeln, dass er in Miss Hardcastle ein Ideal aufgestellt hat, das seiner eigenen Ueberzeugung entspricht. Freilich lässt er sich nicht ausschliesslich auf ihren Standpunkt festlegen. Denn neben Miss Hardcastle als der Vertreterin der gebildeten Gesellschaft kommt auch dem Repräsentant der naturhaften, animalischen Sphäre, Tony Lumpkin, eine gewichtige Rolle zu. Seine Lebensauffassung dringt ebenso kräftig durch wie diejenige Miss Hardcastles. Bald lacht man im Namen

²¹⁶ «He died of a fever, made, I am afraid, more violent by uneasiness of mind.»
Boswell's Johnson, S. 287.

der Gesellschaft, bald im Namen der triebhaften Natur. Es werden so zwei Gesichtspunkte in dermassen eindrucklicher Weise vorgelegt, dass eine endgültige Entscheidung, welcher Seite das Primat zukomme, kaum getroffen werden dürfte.

Eine Abklärung in diesem Sinne ist aber auch nicht erforderlich; denn es ist leicht zu ersehen, dass sich die beiden massgebenden Instanzen, wie sie durch Miss Hardcastle und Tony Lumpkin vertreten werden, auf höherer Ebene vereinigen lassen. Sowohl Miss Hardcastle als Tony Lumpkin verhalten sich nämlich trotz der Verschiedenheit ihres Gebarens ihrer Natur gemäss. Sie bedürfen daher bei all ihren Handlungen keiner besonderen Anstrengung, und es fehlt so bei ihnen jeglicher unnötige Aufwand, der sie in ein lächerliches Licht rücken könnte.

Natürlichkeit aber ist in Goldsmiths Werk von jeher das Kriterium, das über seine Gestalten letzten Endes entscheidet. Jedenfalls trifft es zu, dass alle jene Gestalten dem Gelächter ausgeliefert werden, deren Benehmen mit ihrer Natur, ihrem angeborenen Wesen nicht übereinstimmt. Alle Komik, die aus der bewussten Verstellung von Seiten des Pfarrers, Honeywoods und Marlows hervorgeht, ist damit grundsätzlich abgeklärt.

Hingegen kann nicht geleugnet werden, dass auch diese drei komischen Hauptgestalten sich bis zu einem gewissen Grad ihrer Natur gemäss verhalten, nämlich so weit, als der Hang zur Verstellung mit ihrem innersten Wesen verbunden ist und unbewusst in Erscheinung tritt. Indem sie diesem Trieb nicht Widerstand leisten, ist ihr Gebaren in gewissem Sinne natürlich, und dennoch werden sie dem Gelächter preisgegeben! Denn es ist nicht nur ihre bewusste Verstellung, die komisch ausgewertet wird, sondern ihre Zwiespältigkeit schlechthin.

Es geht daraus deutlich genug hervor, dass der Begriff der Natürlichkeit als allgemeingültiger Masstab des Komischen weiter gefasst werden muss. Natürlichkeit bedeutet in diesem Zusammenhang nicht nur seiner Natur gemäss sein; sie will auch nicht nur als Gegensatz zu Kunst und Kultur aufgefasst sein. All dies ist freilich in Goldsmiths Konzeption eines natürlichen Menschen enthalten; noch wesentlicher aber dürfte sein, dass sie vor allem auch immer die eines harmonischen Menschen ist.

Diese breite Grundlage, auf der das Komische in den hier untersuchten Werken aus Goldsmiths Reifeperiode aufgebaut ist, verbürgt in hohem Masse ihre Wertbeständigkeit. In der Tat haben weder der *Vicar of Wakefield* noch die beiden Komödien seit ihrer Veröffentlichung eine Abwertung erfahren. Ihre Stellung in der Literatur dürfte auch weiterhin gesichert sein.

Lebenslauf

Ich, Karl Walter Eichenberger, Bürger von Landiswil (BE) und Zürich, wurde am 19. April 1927 in Worb bei Bern geboren. Seit dem Jahre 1928 wohne ich in Zürich, wo mein Vater, dipl. Ing. ETH, als Baupolizei-Inspektor der Stadt Zürich tätig ist. Ich besuchte hier die Primar- und die Sekundarschule. 1942 trat ich in die Kantonale Handelsschule ein, die ich mit gutem Erfolg bis zur Matur durchlief. Nach Ablegung der erforderlichen Ergänzungsprüfungen immatrikulierte ich mich im Frühjahr 1948 an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. Zur Vervollkommnung meiner Englischkenntnisse begab ich mich 1949 für sechs Monate nach Grossbritannien, wo ich im Hause des Privatskoplans von Lord Rosslyn lebte. 1950 befand ich mich erneut für kürzere Zeit in England. Im Dezember 1953 bestand ich die Doktorprüfung mit Englisch im Hauptfach, deutscher Literatur und Sprache in den Nebenfächern.

